Geschmackslehre

oder

Aesthetik.

Von

Wilhelm Traugott Krug.

Zweyte Abtheilung.

Wien, 1818.

Im Verlage der Franz Härter'schen Buchhandlung.

Wilhelm Traugott Krug's

Professors der Philosophie in Königsberg

System

der

theoretischen Philosophie.

Dritter Theil.

Zweyte Abtheilung.

Wien, 1818.

Im Verlage der Franz Härter'schen Buchhandlung.

Der Aesthetik

zweyter Theil.

Angewandte Geschmackslehre.

§. 55.

Der menschliche Geist vermag nicht bloß ästhetische Ideen zu erzeugen und nach denselben gegebene Objecte zu beurtheilen, sondern auch jene Ideen durch sich selbst zu realisiren, d. h. gegebene Stoffe nach denselben zu bearbeiten und so das Aesthetisch-wohlgefällige in gewissen Producten darzustellen. Dieß geschieht durch Kunst, welche, wiefern sie dabey von Principien der ästhetischen Urtheilskraft oder von Geschmacksregeln geleitet wird, schöne Kunst heißt.

Anmerkung.

Die Kunst selbst ist eigentlich nicht schön, sondern nur ihre Producte. Das Prädicat der Schönheit wird aber auf die Kunst selbst, wiefern sie Kunst des Schönen ist, und sogar auf den Künstler übergetragen; daher der häßlichste Künstler dennoch ein schöner Künst-

ler seyn kann. Da indessen die schöne Kunst nicht bloß das Schöne, sondern das Ästhetisch-wohlgefällige überhaupt producirt, es sey schön oder erhaben oder mit beydem in gewisser Hinsicht verwandt, so ist der Ausdruck schöne Kunst etwas unbequem, indem hierbey das Wort schön in der weitesten Bedeutung für ästhetisch-wohlgefällig genommen werden muß. Weil er aber durch den Sprachgebrauch einmahl sanctionirt ist, so werden wir ihn auch in der Folge beybehalten. Statt schöne Kunst und schöner Künstler sagt man auch wohl schlechtweg oder vorzugsweise Kunst und Künstler (ars et artifex κατ' εξοχην), indem sich die Kunst als schöne Kunst gleichsam im schönsten Lichte zeigt und eben dadurch auch dem schönen Künstler einen gewissen Vorzug vor den übrigen Künstlern gibt *).

§. 56.

Da die schöne Kunst durch die Anwendung der durch die ursprüngliche Einrichtung der Gemüthskräfte bestimmten ästhetischen Ideen auf empirisch gegebene Stoffe entspringt, um dadurch jene Ideen zu realisiren (§. 55.), so gehören die philosophischen Untersuchungen über die schöne Kunst in die angewandte Aesthe-

*) Das Wort Künstler bedeutet zuweilen nicht den Schönkünstler überhaupt, sondern den bildenden oder zeichnenden, z. B. wenn Lessing im Laokoon dem Künstler den Dichter entgegensetzt. Dieser Wortgebrauch ist aber nicht zu billigen. Denn der Dichter ist so gut ein Schönkünstler, wie der Mahler und Bildhauer.

tik, und diese ist nichts anders als **Philosophie der (schönen) Kunst** oder eine **philosophische Theorie derselben** und kann in dieser Hinsicht auch **Kalleotechnik** heißen.

Anmerkung.

Wenn man in der Ästhetik mit Untersuchungen über die Kunst und die schönen Künste oder gar eine einzelne schöne Kunst (die Poesie) beginnt, so ist dieß ein wahres Hysteron-proteron, entstanden aus der falschen Voraussetzung, daß die Ästhetik nichts weiter als eine Theorie der schönen Künste oder eine Philosophie der Kunst sey (§. 1. Anm. 3.). Dieser Begriff paßt bloß auf die angewandte Ästhetik. Wenn nun alle schönen Künste darauf ausgehen, das Ästhetisch-wohlgefällige darzustellen, mithin die ästhetischen Ideen durch die eigene Wirksamkeit des menschlichen Geistes zu realisiren, so müssen in der Ästhetik vor allen Dingen die ästhetischen Ideen selbst und die darauf sich beziehenden Geschmacksurtheile nach ihrem ursprünglichen Charakter erwogen werden, ehe man von der Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen durch die Kunst reden kann. Freylich mag bey der Exposition jener Ideen auf wirkliche Producte der Kunst, so wie der Natur, immerhin Rücksicht genommen werden, um die gegebenen Erklärungen und aufgestellten Grundsätze durch Beyspiele anschaulicher zu machen und zu bestätigen, wobey es auf eine deutliche Einsicht in das Wesen der Kunst noch nicht ankommt. Aber um diese zu erlangen, muß man schon mit den ästhetischen Ideen und den wesentlichen Bedingungen des Ästhetisch-wohl-

gefälligen bekannt seyn; mithin müssen diese erst durch eine möglichst vollständige Analyse und Deduction aus den ursprünglichen Gemüthsanlagen zum deutlichen Bewußtseyn erhoben werden.

§. 57.

Die angewandte Aesthetik als Kalleotechnik (§. 56.) handelt zuerst von der schönen Kunst überhaupt, und sodann von derselben insbesondere, d. h. nach ihren verschiedenen Zweigen, oder von den schönen Künsten. Mithin zerfällt sie wieder in zwey Abschnitte, wovon der erste die allgemeine und der zweyte die besondere Kalleotechnik heißen kann. Die Theorie jeder schönen Kunst im Einzelnen aber (welche man in Beziehung auf die angewandte Geschmackslehre eine individuale Kalleotechnik, und in Beziehung auf die gesammte Geschmackslehlehre eine besondere Aesthetik nennen könnte) bleibt vom Gebiethe der philosophischen Geschmackslehre ausgeschlossen, indem diese bloß den allgemeinen Charakter der schönen Künste zu erwägen hat (§. 3.).

Der angewandten Geschmackslehre
erster Abschnitt.

Allgemeine Kalleotechnik.

§. 58.

Die Kunst überhaupt (ars, τεχνη) ist die Geschicklichkeit eines vernünftigen Wesens auf eine zweckmäßige Weise nach frey entworfenen Regeln zu handeln. Dadurch unterscheidet sie sich einerseits von der Wissenschaft (scientia, επιςημη), vermöge welcher ein vernünftiges Wesen bloß etwas erkennt, anderseits von der Natur (natura, φυσις), welche auf eine zweckmäßige Weise nach nothwendigen Gesetzen wirkt. Die Kunst ist aber von beyden abhängig und setzt sie als Bedingungen ihrer Möglichkeit voraus.

Anmerkung 1.

Kunst und Wissenschaft beziehen sich beyde auf das, was der Mensch als vernünftiges Wesen vermag, und setzen daher ein gewisses Vermögen desselben voraus. Jene bezieht sich aber auf das, was der Mensch

kann, d. h. durch sein practisches Vermögen oder als practisch-vernünftiges Wesen vermag, diese hingegen auf das, was er weiß, d. h. durch sein theoretisches Vermögen oder als theoretisch-vernünftiges Wesen vermag. Die Kunst hat daher vom Können, die Wissenschaft vom Wissen ihren Nahmen. Jene ist Geschicklichkeit, diese Erkenntniß. Es gibt aber Dinge, die man kann, sobald man sie weiß. Wer da weiß, wie auf einer geraden Linie ein Perpendikel oder ein gleichseitiges Dreyeck errichtet wird, kann es auch. Eben so gibt es Dinge, die man kann, ohne sie zu wissen. So können wir sehen und hören, ohne eigentlich zu wissen, wie es damit zugeht. In beyden Fällen wird keine besondere Geschicklichkeit erfordert. Mithin findet auch der Begriff der Kunst keine Anwendung auf sie. Daher sagt man von Dingen, die jedermann kann: Das ist keine Kunst. Allein es gibt auch Dinge, die man nicht kann, wenn man sie auch weiß, und noch weniger, wenn man gar nichts von ihnen weiß. So weiß mancher, wie eine Uhr oder Mühle gebaut wird, ohne sie darum selbst bauen zu können. Hierzu gehört eine besondere Geschicklichkeit. Mithin findet der Begriff der Kunst auch nur auf solche Dinge Anwendung. Es setzt also die Kunst eine gewisse Erkenntniß oder Wissenschaft von dem, worauf sie sich bezieht und wodurch sie ausgeübt wird, voraus (z. B. die Dichtkunst Kenntniß der Sprache, die Mahlerkunst Kenntniß der Farben, die Baukunst Kenntniß von den Baumaterialien u. s. w.); und da auch die Regeln einer jeden Kunst selbst wieder zum Gegenstand einer Wissenschaft gemacht werden können (woraus die Theorie der einzelnen Künste entspringt): so sind Kunst und

Wissenschaft sehr genau mit einander verbunden, und darum werden auch beyde Ausdrücke häufig mit einander verwechselt. Indessen wird dadurch ihr Unterschied keineswegs aufgehoben, da dieser in dem Wesen des menschlichen Gemüthsvermögens selbst gegründet ist (Fund. §. 75) *).

---

*) Bey den Griechen und Römern werden επιςημη und τεχνη, scientia und ars sehr oft als gleichgeltend gebraucht. So nennt Aristoteles (κατηγ. 6. §. 26. ed. Bip.) die Musik επιςημην, wie die Grammatik, und beyde wurden auch bekanntlich von den Alten zu den artibus liberalibus gezählt. Deßhalb unterscheidet auch Quinctilian (inst. orat. 2, 18.) artes theoreticas und practicas, und erklärt jene für positas in inspectione i. e. cognitione et aestimatione rerum, qualis est astrologia, folglich für Wissenschaften. Wenn daher Cicero (de orat. 1, 23.) sagt, artem esse ex rebus penitus perspectis planeque cognitis atque ab opinionis arbitrio sejunctis scientiaque comprehensis, so meint er eigentlich auch eine solche theoretische Kunst oder eine Wissenschaft, unterscheidet jedoch anderwärts (de fin. 1, 14.), wo vom Ackerbau die Rede ist, beyde Ausdrücke (scientia atque ars agricolarum), weil der Ackerbau beydes fordert. — In den bekannten Aussprüchen: Ars non habet osorem etc. und: Didicisse fideliter artes etc. sind die Wissenschaften nicht minder als die Künste gemeint. Darum heißt auch bey den Alten in artis formam aliquid redigere nichts anders als etwas wissenschaftlich bearbeiten, oder einer Erkenntniß die systematische Form geben. Da nun eine Wissenschaft in dieser Hinsicht eben so wie das Kunstwerk ein freyes und zweckmäßiges Product menschlicher Thätigkeit ist, so gehört zur Entwerfung und Ausführung eines Sy=

Anmerkung 2.

Die Natur bringt eben sowohl als die Kunst hervor (producit) und das von jener Hervorgebrachte (productum) erscheint uns ebenfalls als etwas Zweckmäßiges (Met. §. 144. und 145.). Da wir aber die Producte der Kunst von den Producten der Natur (oft schon auf den ersten Blick) unterscheiden, so muß auch das Hervorbringen beyder verschieden seyn. Das Hervorbringen der Natur ist nähmlich ein bloßes Wirken nach nothwendigen Gesetzen, die daher auch Naturgesetze heißen, das der Kunst aber ein Handeln nach frey entworfenen Regeln, die daher auch Kunstregeln heißen. Jenes Wirken erscheint uns daher ungeachtet seiner Zweckmäßigkeit als eine instinktartige, vom blinden Trieb abhängige, dieses Handeln aber als eine freye von der Vernunft selbst geregelte Thätigkeit. Wenn wir also die Natur eine Künstlerinn nennen, so betrachten wir sie nach der Analogie der Kunst, indem wir bloß auf die Zweckmäßigkeit ihrer Wirkungen hinsehen (reflectiren) und von der Art und Weise ihrer Wirksamkeit wegsehen (abstrahiren). Diese Analogie dringt sich uns vornähmlich auf bey der Wirksamkeit der Thiere als

---

stems von Erkenntnissen auch eine gewisse Geschicklichkeit oder Kunst, die aber mehr logisch als ästhetisch ist. Denn ästhetisch kann sie nur in stylistischer Hinsicht werden, indem alle Erkenntnisse durch die Kunst der schönen Schreibart sich auch auf eine geschmackvolle oder ästhetisch-wohlgefällige Weise darstellen lassen. Auf diese Art werden Kunst und Wissenschaft wieder durch ein neues Band umschlungen.

derjenigen Naturwesen, welche mit uns selbst am nächsten verwandt sind, indem sie uns wegen ihrer willkührlichen Bewegungen als beseelte Wesen erscheinen (Met. §. 142.). Daher legen wir besonders denjenigen Thieren, welche in ihren Wirkungen einen hohen Grad von Zweckmäßigkeit zu erkennen geben, Kunsttriebe bey; und wenn wir diese Triebe nach unserem Belieben lenken und leiten können, so daß wir den Thieren durch unsere Kunst — indem wir sie abrichten, d. h. durch abgenöthigte Wiederhohlung zu gewissen Thätigkeiten gewöhnen — noch einen höhern Grad von Zweckmäßigkeit in ihren Wirkungen mittheilen: so sagen wir von ihnen, daß sie Künste lernen und Kunststücke, nicht aber Kunstwerke, machen *). Aber diese thierische Kunst ist von der menschlichen dennoch wesentlich verschieden, indem jene nichts weiter ist, als eine von nothwendigen Gesetzen entweder der bloßen oder der durch menschliche Kunst mittelst der Angewöhnung geleiteten Natur abhängige Wirksamkeit, in welcher sich daher auch kein eigenes inneres Streben nach dem Bessern und Höhern, kein Vervollkommnungstrieb, offenbart. Ein

---

*) Es ist bemerkenswerth, das Kunst-Werk immer im edlen Sinne, Kunst-Stück hingegen oft im verächtlichen Sinne gesagt wird, z. B. von dem, was ein Taschenspieler macht. Der Schauspieler dagegen macht keine Kunststücke auf dem Theater, sondern er macht sich selbst zum Kunstwerk, oder die geschickte Leistung seiner Rolle ist ein solches. Künste machen wird in derselben Bedeutung wie Kunststücke machen gebraucht.

zweckmäßiges Handeln nach frey entworfenen Regeln kommt also allein dem Menschen als vernünftigem Wesen zu, und macht ihn allein zum wahren Künstler. Übrigens können jene Regeln gar wohl eine natürliche Grundlage in den nothwendigen Gesetzen der geistigen und körperlichen Natur haben, z. B. die Regeln der Redekunst in den Gesetzen des Denkens, die Regeln der Baukunst in den Gesetzen der Schwere, die Regeln der Heilkunst in den Gesetzen des Organismes u. d. g. Denn die Thätigkeit des Menschen als eines Naturwesens ist auch immerfort von der Natur abhängig, weil ihm diese mannigfaltige Stoffe, Hülfsmittel und Veranlassungen dazu darbiethet. Dessen ungeachtet heißen jene Regeln frey entworfen, weil der menschliche Geist sich selbst gewisse Zwecke bey seiner Kunstthätigkeit setzt und die Kunstregeln mit mehr oder minder klarem Bewußtseyn nach seinen Vorstellungen von diesen Zwecken aus sich selbst erzeugt. Da nun vermöge dieser Zwecke die Naturdinge, von der Kunst bearbeitet, oft ganz andere Gestalten annehmen: so unterscheiden wir in den meisten Fällen schon durch die bloße Form Kunstproducte von Naturproducten, wenn wir auch die Zwecke selbst noch nicht kennen, um welcher willen sie so geformt sind. So werden oft unter der Erde in Grabmählern oder Ruinen alte Geräthschaften gefunden, deren Gebrauch man nicht kennt, denen man es aber auf der Stelle ansieht, daß sie nicht aus den Händen der Natur kommen, weil ihre Gestalt keine natürliche ist. Sie tragen gleichsam das Gepräge der Menschenkunst so lange an der Stirn, bis die Form von der Natur gänzlich

zerstört und der Stoff zu neuen Producten von ihr verarbeitet ist.

§. 59.

Sieht man bey der Kunst auf die Art und Weise, wie sie den menschlichen Geist beschäftigt und zur Thätigkeit bestimmt, so erscheint sie in ihrer Ausübung entweder als Spiel oder als Arbeit (§. 21. Anm. 2.). Im ersten Falle heißt sie freye, im zweyten gebundene Kunst. Eine freye Kunst, welche auf Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen, mithin auf Erregung der Geschmackslust gerichtet ist, heißt eine ästhetische oder schöne Kunst (§. 55.).

Anmerkung 1.

Die freyen Künste (artes liberae s. liberales — ingenuae — bonae), deren man sonst gewöhnlich sieben zählte *), erhielten ursprünglich ihren

*) Nähmlich Grammatik, Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie, Dialectik und Rhetorik — woraus die εγκυκλιος παιδεια der Alten hervorging (Quinctilian inst. orat. 1, 10.) und wovon im gelehrten Unterricht des Mittelalters die drey ersten das Trivium und die vier letzten das Quadrivium ausmachten; daher der Nahme Trivialschule. Daß hier nach dem schwankenden Sprachgebrauche des Wortes ars (§. 58. Anm. 1.) Künste und Wissenschaften verwechselt sind, liegt am Tage. Dieselbe Verwechslung hat auch der philosophischen Facultät auf Universitäten, die eigentlich eine Facultät der freyen Wissenschaften

Nahmen davon, daß man gewisse Künste (und Wissenschaften) eines freyen, d. h. freygebornen und wohlerzogenen Mannes vorzüglich würdig fand, die übrigen aber größten Theils Sclaven oder andern Leuten aus der niedrigen Volksclasse überließ. Späterhin, nachdem das Zunft- und Innungswesen sich ausgebildet hatte, verstand man unter freyen Künsten auch die unzünftigen, d. h. deren Ausübung durch keine Zunftgesetze beschränkt, sondern jedermann freygelassen war. Nach solchen willkührlichen und zufälligen Merkmahlen läßt sich aber der Begriff einer freyen und ihr Unterschied von der unfreyen oder gebundenen Kunst gar nicht bestimmen. Wir müssen vielmehr andere und tiefer liegende Kriterien aufsuchen. Frey heißen demnach Künste weder in Beziehung auf die Personen, welche sie treiben — denn auch Sclaven können freye Künste üben — noch in Beziehung auf die Gesetze, welche deren Ausübung in bürgerlichen Gesellschaften beschränken — denn auch freye Künste können be-

---

und als solche nicht die unterste nach der scholastisch-politischen, sondern die oberste nach der natürlichen Rangordnung der Wissenschaften ist, den Nahmen Facultas artium (scl. liberalium) und den von dieser Facultät kreirten Doctoren den Nahmen Magistri artium liberalium gegeben. Freye Kunstmeister im eigentlichen Sinne würden Musikmeister, Tanzmeister u. d. gl. seyn. Was aber die an manchen Orten (z. B. in Leipzig) schlechtweg sogenannten Kunstmeister und Kunstknechte anlangt, so hat man bey diesem Ausdrucke nicht einmahl eine gebundene Kunst, sondern nur das Product einer solchen, nähmlich eine Wasserkunst, im Sinne.

schränkenden Gesetzen unterworfen werden — noch auch in Beziehung auf die Regeln, nach welchen ein Künstler handelt — denn diese sind bey allen Künsten frey entworfen, wenn man auf ihren Ursprung sieht (§. 58. Anm. 2.) — sondern bloß in Beziehung auf die Art und Weise, wie die Künste bey ihrer Ausübung den menschlichen Geist beschäftigen und zur Thätigkeit bestimmen. Erscheint diese Beschäftigung als Spiel, so erscheint auch die Ausübung der Kunst selbst als eine freye Thätigkeit, die durch sich selbst interessirt und daher auch den Geist zum Beginnen und Fortsetzen derselben durch sich selbst bestimmt oder die sich selbst in Schwung erhält. Eine solche Thätigkeit bedarf theils keines Zwanges, theils leidet sie denselben nicht, wenn sie ganz gelingen soll. Folglich heißt auch eine Kunst, die bey ihrer Ausübung den Geist auf solche Art beschäftiget, mit Recht eine freye, z. B. Musik, Dichtkunst, Mahlerey, Tanzkunst, Schauspielkunst, und die schlechtweg sogenannten Spielkünste, welche eine untergeordnete Art der freyen Künste ausmachen. Es gibt nähmlich zwey Hauptclassen derselben. In der ersten stehen die schönen Künste, d. h. diejenigen, welche auf Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen und mittelst desselben auf Hervorbringung der Geschmackslust abzwecken, und deßhalb auch ästhetische Künste heißen könnten. Diese sind höhere Spielkünste; denn wiewohl man deren Ausübung mit Recht ein Spiel nennt (z. B. Clavierspiel, Flötenspiel, Schauspiel), so betrachtet man doch diese künstlerische Thätigkeit als etwas Höheres oder Edleres mit einer besonderen Gunst und

Achtung *). In der zweyten Classe stehen die niederen oder schlechtweg sogenannten Spielkünste, als die Kunst des Ballspiels, Brettspiels, Kartenspiels, Kegelspiels u. d. g.; denn bey diesen ist's nur darauf abgesehen, durch eine spielende Thätigkeit sich selbst und allein (wie beym Grillenspiel) oder auch zugleich Andern (wie beym Kartenspiel und allen Gesellschaftsspielen, die keinen ästhetischen Charakter haben) die Zeit zu verkürzen, und beym Verlaufe derselben nicht lange Weile (die Last des unbeschäftigten Daseyns) zu fühlen. Sie sind also ein bloßer Zeitvertreib, oft sogar ein Zeitverderb, wenn die ohnehin schon so flüchtige Zeit dadurch nur vertändelt wird, und nicht viel besser, oft wohl noch schlimmer, als das Dolce far niente. Mit einem Wort, es ist bey ihnen bloß auf angenehme Unterhaltung abgesehen — sie sind angenehme Künste **).

---

*) Es scheint, als wenn um dieser Achtung willen der Sprachgebrauch es nicht gewagt hätte, die Ausübung aller schönen Künste ein Spiel zu nennen. Wenn man aber diesen Ausdruck in seiner wahren Bedeutung nimmt, so ist die Thätigkeit des Dichters und des Mahlers ihrem Wesen nach so gut ein Spiel als die des Tonkünstlers und des Schauspielers.

**) Angenehm kann nicht die Kunst heißen, deren bloßes Product angenehm ist, wie die Kochkunst oder Zuckerbäckerkunst — denn diese sind in der Ausübung mehr unangenehm, als angenehm — sondern die an und für sich selbst, also in, mit und durch ihre Ausübung, angenehm ist. Nimmt man das Wort ästhetisch im weiteren (etymologischen) Sinne, so sind alle Spielkünste ästhetisch, im engeren aber sind es nur die schönen (§. 1. Anm. 1.). Daß es übrigens bey

Anmerkung 2.

Gebunden heißen Künste ebenfalls in Beziehung auf die Art und Weise, wie sie bey ihrer Ausübung den menschlichen Geist beschäftigen und zur Thätigkeit bestimmen. Erscheint diese Beschäftigung als Arbeit, so erscheint auch die Ausübung der Kunst selbst als eine gebundene Thätigkeit, die nur wegen des dadurch erreichbaren Zweckes interessirt und daher auch den Geist durch diesen im Anfange und Fortgange derselben bestimmt. Eine solche Thätigkeit ist also einem gewissen Zwange unterworfen, es sey nun, daß dieser Zwang von dem handelnden Subjecte selbst oder von einem anderen ausgehe. Denn Zwang findet immer statt, wenn eine Thätigkeit nicht durch sich selbst interessirt und sich selbst in Schwung erhält, sondern durch einen anderweiten Zweck als nothwendig bestimmt ist. Folglich heißt auch eine Kunst, die bey ihrer Ausübung den Geist nicht als Spiel sondern als Arbeit beschäftigt, mit Recht eine

---

Manchen, welche die bloß angenehmen Spielkünste ausüben, mehr auf den damit oft verknüpften Gewinn, als auf Unterhaltung abgesehen ist, und daß sie deßhalb, wenn der gehoffte Gewinn sich in baaren Verlust verwandelt, diese Künste als unangenehme, ja wohl gar als höchst abscheuliche verwünschen, geht diese Künste selbst nichts an; denn alles Angenehme kann unter Umständen unangenehm werden. Eben so wenn einige dieser Künste zugleich den Verstand üben (wie Damen- und Schachspiel) oder den Körper (wie Ball- und Billardspiel), und dadurch einen Vorzug vor den übrigen behaupten, so ist auch dieß nur zufällige Nebensache.

gebundene z. B. Heilkunst, Rechenkunst, Meßkunst, Kriegskunst, Haushaltungskunst, Staatskunst, und alle mechanischen Künste, welche in der schlechtweg so-genannten Kunstlehre (technologia) betrachtet und auch Handwerke genannt werden *). Es zerfallen also die gebundenen Künste ebenfalls in zwey Hauptclassen. Zur ersten gehören die höheren Arbeitskünste, welche sich auf die Realisirung solcher Zwecke beziehen, die nur unter Voraussetzung eines größeren Maßes von geistiger Kraft und selbst von wissenschaftlicher Bildung glücklich erreicht werden können. Es entsprechen ihnen daher auch auf dem Gebiethe der Erkenntniß besondere Wissenschaften, z. B. den vorhin genannten die Arzneywissenschaft, die Arithmetik, die Geometrie (beyde als bloße Wissenschaften gedacht, die jemand völlig inne haben kann, ohne darum ein geschickter Rechner oder Feldmesser zu seyn), die Kriegs-, Haushaltungs- und Staatswissenschaft. Da nun solche Künste gleich den schönen eines freyen Mannes würdig sind, und ihre Ausübung als etwas Höheres oder Edleres, das Achtung verdient, gewöhnlich keinen Zunft- oder Innungsgesetzen unterworfen ist, so haben sie in dieser Rücksicht auch oft auf den Titel freyer Künste Anspruch gemacht. Wenn man aber den

*) Bloßes Handwerk ist keine einzige Kunst; jede fordert bey ihrer Ausübung auch eine gewisse Kopfarbeit. Das Mehr und Weniger bestimmt hier eigentlich den Unterschied, so daß sich keine recht bestimmte Gränzlinie ziehen läßt. Gewöhnlich nennt man auch nicht alle mechanischen Künste Handwerke, sondern nur die gemeineren und zünftigen.

Begriff einer freyen Kunst nicht nach zufälligen, sondern bloß nach wesentlichen Merkmahlen bestimmt, so sind sie vielmehr gebundene als freye Künste. Zur zweyten Classe der gebundenen gehören dann die niederen oder schlechtweg sogenannten Arbeitskünste, als die Tischlerkunst, Sattlerkunst, Kochkunst, Müllerkunst, Bäckerkunst u. d. gl.; denn sie beziehen sich auf solche Zwecke, die hauptsächlich durch körperliche Thätigkeit, besonders der Hände als Maschinen oder Bewegungswerkzeuge, erreicht werden können, und fordern daher mehr Handarbeit, die oft schlechtweg Arbeit heißt, als Kopfarbeit *).

---

*) Der lateinische Ausdruck artes sellulariae s. sedentariae, womit man die niederen Arbeitskünste oder die sogenannten Handwerke benennt, bezeichnet sie nur von Seiten eines zufälligen Umstandes, des Sitzens auf dem Arbeitsstuhle. Indessen paßt ein solches Merkmahl eben so gut auf jeden anderen Künstler, der sitzend spielt oder arbeitet, und selbst auf den Gelehrten, der sitzend die Kunst zu denken, zu lesen, zu schreiben und zu lehren übt. Dasselbe gilt auch von dem Ausdrucke Lohnkünste (artes mercenariae), womit Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 175. Aufl. 2.) die Handwerke bezeichnet wissen will, weil er meint, daß derjenige, welcher eine freye Kunst übe, in dieser Thätigkeit selbst Genuß finde, mithin durch keinen Lohn dazu bestimmt zu werden brauche, der Handwerker aber durch eine solche Vergeltung zur Übernahme einer nicht an sich selbst angenehmen Beschäftigung gereizt werden müsse. Allein dieses Merkmahl paßt ebenfalls nicht nur auf alle, die eine gebundene Kunst üben (z. B. den Heilkünstler, den Staats- und Kriegskünstler), sondern auch auf freye

Anmerkung 3.

Da nach einer schon oben (§. 21. Anm. 2.) gemachten Bemerkung das Spiel zur Arbeit und die Ar-

---

Künstler (als Mahler, Bildhauer, Architecten), indem die Künstler beyderley Art, wenn sie auch nicht immer gerade um des Lohns willen thätig sind, doch gewöhnlich und gern für das, was sie hervorbringen oder leisten, einen Lohn empfangen, es mag nun dieser bestehen, worin er wolle. Es steht also der freyen Kunst nicht das Handwerk als eine Lohnkunst entgegen, sondern die gebundene Kunst, und beyde können Lohnkünste heißen. Weil aber diejenigen, welche eine freye oder gebundene Kunst von der höheren Art üben, gewöhnlich mehr oder doch zugleich durch den Ehrtrieb geleitet werden, so nennt man den Lohn, den sie empfangen, mit Recht einen Ehrenlohn oder Ehrensold (honorarium), gleich dem Lohne der Gelehrten für ihre Schriften und mündlichen Vorträge, indem Schriftsteller und mündliche Lehrer in der That auch eine Kunst üben, nähmlich die des schriftlichen und mündlichen Vortrags, welche theils zu den gebundenen, theils zu den freyen gehört; zu jenen in Ansehung des Stoffs und der logischen, zu diesen in Ansehung der ästhetischen Form. Da man aber bey einem wissenschaftlichen Werke und mündlichen Vortrage mehr auf den Inhalt und die logische Form sieht, so pflegt man es mit der ästhetischen nicht so genau zu nehmen, obwohl die Vernachlässigung derselben nie zu billigen ist. Was übrigens die Größe des Ehrenlohns anlangt, so kann diese nach keinem bestimmten Maßstabe geschätzt werden. Denn was die freyen und gebundenen Künste der höheren Art produciren, hat eigentlich keinen Markt-, sondern einen Affectionspreis und dieser ist nach dem Grade der Affection bald höher bald niedriger. Daher werden Romanschreiber oft weit besser als ge-

heit zum Spiele werden kann, so kann auch 1) der freye Künstler sein Geschäft als bloße Arbeit treiben und dadurch bis zum gebundenen Künstler der niedrigsten Art, zum bloßen Handwerker, herabsinken. Solche handwerkende freye Künstler sind z. B. Musikanten, die in den Schenken aufwarten und die man daher Bierfiedler nennt, Poeten, die auf jede Veranlassung einige Verse und Reime zu machen bereit sind, und die man daher nicht einmahl Gelegenheitsdichter sondern nur Versler und Reimer nennen sollte, desgleichen manche herumziehende Schauspieler und Porträtmahler, die gleichsam nur Fabrikwaare liefern und auch diese herzlich schlecht, indem sie nichts von einer freyen Geistesthätigkeit wissen, sondern nur wegen des leidigen Hungers (eines Zwangs von der härtesten Art) für den kärglichsten Lohn arbeiten. Es kann aber auch 2) der gebundene Künstler sein Geschäft zum Theil als Spiel treiben und sich dadurch zum freyen Künstler wenigstens annähernd erheben. Dieß wird der Fall seyn, wenn der gebundene Künstler mit Geschmack arbeitet, mithin bey der Arbeit seine Thätigkeit zugleich auf Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen gerichtet ist. Da es nun gewisse Künste gibt, welche einer solchen Vereinigung der Geschmackslust mit ihren Producten ganz vorzüglich fähig sind und daher den Künstler gleichsam von selbst dazu einladen, so kann man diese Künste als *gemischte* (theils freye theils gebundene) ansehen, auf

lehrte Schriftsteller honorirt, so wie Katharina II. einem Balletttänzer mehr Gehalt als ihren Generalen geben mußte, weil diese nicht — tanzen konnten.

deren nähere Betrachtung wir in der Folge zurückkommen werden *).

§. 60.

Da der ästhetische oder schöne Künstler dasjenige, was seinem Gemüthe vorschwebt, es sey nun etwas äußerlich oder bloß innerlich Wahrnehmbares, durch irgend etwas Aeußeres (Töne, Farben, u. d. g.) auf eine solche Art darstellen soll, daß diese Darstellung durch sich selbst oder unabhängig von allem fremdartigen Interesse ein Gefühl der Lust in uns errege, so kann die ästhetische oder schöne Kunst auch erklärt werden, objectiv als eine durch sich selbst gefallende Art der Darstellung des Innern im Menschen mittelst eines Aeußern, und subjectiv als die Geschicklichkeit in einer solchen Art der Darstellung. Was demnach die schöne Kunst als solche produciren soll, muß entweder unmittelbar etwas Aesthetisch-wohlgefälliges seyn, oder wenigstens mittelbar

*) Wenn man alle Künste in freye, gebundene und gemischte eintheilt, so läuft diese Eintheilung parallel mit der Eintheilung der Wissenschaften, die ebenfalls in diese drey Hauptclassen zerfallen. S. Versuch einer neuen Eintheilung der Wissenschaften zur Begründung einer besseren Organisation für die höheren Bildungsanstalten. Züllichau. 1805. 8.

durch die Darstellung ein solches Object werden (§. 59. nebst Anm. 1.).

Anmerkung.

Dieser Satz, welcher aus dem bisher erörterten Begriffe der schönen Kunst nothwendig folgt, ist als das oberste Princip der Kalleotechnik oder schönen Kunstlehre anzusehen, und liegt als solches einer jeden Theorie von den einzelnen schönen Künsten, die wir in der Folge kennen lernen werden, zum Grunde, so daß jede solche Theorie (z. B. die Poetik) zeigen muß, wie durch das besondere Darstellungsmittel, dessen eine einzelne schöne Kunst sich bedient, das Ästhetisch-wohlgefällige in ihren eigenthümlichen Producten zu erreichen sey. Man kann jenes Princip auch das Gesetz der Schönheit nennen, wenn man unter dem Schönen im weitesten Sinne (§. 55. Anm.) das Ästhetisch-wohlgefällige überhaupt versteht, den außerdem würde dieses Gesetz zu eng seyn, weil es das Erhabene und das mit dem Schönen und Erhabenen Verwandte ausschließen würde. Aus jenem Princip aber werden sich in der Folge verschiedene andere ergeben, z. B. daß die schöne Kunst nach dem Idealischen streben, daß ihre Producte charakteristisch seyn müssen u. d. gl. Dadurch wird auch der Streit über den Vorrang des einen oder andern Grundsatzes von selbst wegfallen. Denn darin kommen doch hoffentlich alle Kunsttheoretiker überein, daß jedes Product der schönen Kunst ein ästhetisches Wohlgefallen bewirken solle, und alle ihre Forderungen beziehen sich eben darauf zu zeigen, wie und wodurch dieses geschehen könne. Wenn nun etwas nicht an und für sich oder unmittelbar ästhetisch-wohlgefällig ist, so

wird die schöne Kunst, so fern sie diesen Charakter behaupten und dennoch ein solches Object in ihren Wirkungskreis aufnehmen will, es mittelst der Darstellung selbst zu einem wohlgefälligen Dinge erheben müssen. Mithin ist und bleibt obige Forderung in jeder Hinsicht Hauptgesetz der schönen Kunst und folglich auch Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen Hauptzweck derselben.

§. 61.

Die schöne Kunst setzt demnach voraus theils ein gewisses Darstellungsvermögen, welches von der Einbildungskraft abhängig ist, theils eine gewisse Uebung von Seiten des Künstlers, wodurch das Vermögen in seiner Wirksamkeit zur Fertigkeit erhoben und Virtuosität erzeugt wird.

Anmerkung.

Darstellungsvermögen haben eigentlich alle Menschen; sie würden sonst ihr Inneres gar nicht durch ein Äußeres zu erkennen geben können. Es beruht aber dasselbe auf dem Zusammenhange des theoretischen und practischen Gemüthsvermögens überhaupt (Fund. §. 75.), vermöge dessen die Thätigkeit des letzten ein Zeichen oder Darstellungsmittel für die Thätigkeit des ersten werden kann. So ist das Sprechen als Articuliren der Töne eine transeunte oder practische Thätigkeit des Menschen, welche eine immanente oder theoretische Thätigkeit desselben, das Denken, bezeichnet, die Sprache also ein Darstellungsmittel der Gedanken und das Sprachvermögen ein Darstellungsvermögen durch articulirte Töne. Der Stumme, der

bloß gesticulirt statt zu articuliren, mithin durch Gesticulation als eine andere Art der practischen Thätigkeit spricht, braucht seine Mienen und Geberden als ein solches Darstellungsmittel, und wenn er schreiben oder mahlen kann, welches wieder andere Arten transeunter Thätigkeit sind, so braucht er die Schriftzüge oder Pinselstriche dazu. Kurz alle Darstellung ist nur durch Verknüpfung einer doppelten Thätigkeit, deren jeder Mensch fähig ist, möglich. Das Darstellungsvermögen läßt aber wie jedes andere Gemüthsvermögen verschiedene Grade zu, und seine Wirksamkeit ist durchaus abhängig von der Einbildungskraft, sowohl der reproductiven oder wiederhohlenden, welche dem Gemüthe mannigfaltigen Stoff zum Darstellen gibt, als der productiven oder schöpferischen, welche diesen Stoff durch neue Bildungen ins Unendliche vermannigfaltigt und eben dadurch nicht bloß die Darstellungsobjecte, sondern auch die Darstellungsmittel vervielfältigt *). Je lebendiger also die Einbildungs-

---

*) Manche nennen die reproductive Einbildungskraft schlechtweg Einbildungskraft, die productive aber Phantasie oder Bildungskraft, und meinen, der schöne Künstler bedürfe eigentlich nur dieser. Allein das Wirken der letzten ist eben sowohl ein In-sich-hinein-bilden des Gemüthes, als das Wirken der ersten, und wer in der Fieberhitze Abwesendes oder Vergangenes als gegenwärtig sieht, phantasirt eben sowohl als der, welcher noch nie gesehene und gehörte Dinge träumt. Nun ist zwar die Productivität der Einbildungskraft bey einem schönen Künstler die Hauptsache, weil er sonst nicht ursprünglich (originaliter), sondern nur nachmachend

kraft in einem Subjecte wirkt, desto energischer wird auch sein Darstellungsvermögen seyn, indem er sich zur Darstellung nicht bloß erweckt fühlt, sondern ihm auch diese durch die Energie der Einbildungskraft erleichtert wird. Aber die Darstellung hat auch ihre mechanischen Schwierigkeiten, welche gleichsam in der Sprödigkeit des rohen Stoffs liegen, der zum Darstellungsmittel gebraucht werden und deßhalb eine gewisse Form annehmen soll. Die Sprache z. B. deren sich der Dichter, die Maßen, deren sich der Bildner, die Farben, deren sich der Mahler bedient, um, jeder auf seine Weise, Inneres äußerlich darzustellen, haben in der Behandlung ihre eigenen Schwierigkeiten, die nur durch Übung überwunden werden können, indem diese das bloße Vermögen in Fertigkeit verwandelt. Hieraus entsteht dann die Künstlertugend (virtus artistica s. aesthetica) oder die Virtuosität, welche also nicht bloß dem kunstfertigen Musiker, der im engeren Sinne Virtuos heißt, sondern überhaupt jedem Künstler zukommt, der es in der Ausübung seiner Kunst zu einer solchen Fertigkeit gebracht hat, daß er auch das Schwierigste mit Leichtigkeit ausführt. Durch diese Leichtigkeit in der Production gewinnt

---

(imitative) darstellen oder bloß copiren würde; aber die Reproductivität ist ihm nicht minder nothwendig, weil ohne sie gar kein Stoff zu neuen Bildungen vorhanden seyn würde. Würde wohl z. B. der, der immer in kahlen und flachen Steppen gelebt und auch nicht einmahl ein Bild von einer schönen Landschaft gesehen hätte, im Stande seyn, eine solche darzustellen?

das Product selbst den Schein einer größeren Freyheit, indem alsdann die Darstellung des Künstlers zwar pünctlich, aber doch nicht peinlich ist, so daß man ihr nicht das Mühsame der Schule oder den Zwang der Regeln ansieht, wodurch das freye Spiel der Gemüthskräfte in der Contemplation des Products gestört werden würde *). Zugleich scheint es aber auch, als wenn das Product gar nicht anders als so, wie es ist, seyn könnte, als wenn der Künstler, durch seine innere Natur getrieben, gerade dieß hätte produciren müssen. Mithin vereinigt sich dann auf eine wundervolle Weise der Schein der Kunstfreyheit mit dem Scheine der Naturnothwendigkeit in einem und demselben Producte **).

---

*) Um dieser Störung willen mißfallen so viele Sonette, besonders in unserer etwas schwerfälligen und reimarmen Sprache. Man sieht es den meisten Gedichten dieser Art an, wie viel Mühe es gekostet hat, Gedanken und Empfindungen gerade in diese Zahl von Versen und Reimen nach dieser bestimmten Anordnung einzuzwängen oder auch auszurecken. Die Darstellung mißfällt also um ihrer Peinlichkeit willen. In einer Sprache hingegen, die so biegsam, geschmeidig und reich an Reimen ist, wie die italienische, ist eine solche Darstellungsform weit leichter, und gewinnt eben dadurch den Schein größerer Freyheit.

**) Wenn man sagt, die Natur sey schön, wenn sie als Kunst — und die Kunst, wenn sie als Natur erscheine, so heißt dieß wohl nichts anders als, die Natur nehme in ihren schönen Producten den Schein der Freyheit und die Kunst den Schein der Nothwendigkeit an. Das Letzte ist aus dem Obigen klar. Das Erste aber erhellet daraus, daß die Natur, wenn sie Schönes hervorbringt, dem Effecte nach mit dem Zwe-

§. 62.

Die schöne Kunst kann auch eine Kunst des Genies genannt werden. Genie überhaupt ist nähmlich eine besondere Modification der Gemüthskräfte, wodurch dieselben in ihrer Wirksamkeit durch sich selbst auf eine eigenthümliche Weise productiv sind. Eine solche Modification ist vornähmlich in Ansehung derjenigen Gemüthskräfte, welche zur Ausübung der schönen Kunst nöthig sind, erforderlich, in welchem Falle das Genie ästhetisches Genie, auch schlechtweg Kunst- oder Künstlergenie heißt, indem dadurch die Natur selbst dem schönen Künstler die ästhetischen Regeln für seine Kunst an die Hand gibt. Das Genie ist daher in seinen Productionen original, wird aber erst dadurch wirklich musterhaft (exemplarisch, kanonisch oder classisch), daß es sich mit dem Geschmack in der Production vereinigt (§. 50. bis 53.).

Anmerkung 1.

Die ursprünglichen Gemüthskräfte kommen in der Erfahrung an einzelnen Subjecten mit den mannigfal-

---

cke der Kunst — Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen — harmonirt, wodurch das Nothwendige (z. B. eine schöne Blume) den Charakter des Zufälligen annimmt oder ein freyes Spiel des Zufalls — gleichsam ein Glückswurf der Natur — zu seyn scheint.

tigsten Modificationen vor, die also zwar empirisch sind, deren Entstehung aber sich nicht immer aus den allmähligen Einwirkungen der Erfahrungsgegenstände auf das Gemüth begreifen läßt, weil manche derselben sich schon im zartesten Alter zeigen und unter sonst gleichen Umständen (bey gleicher Abstammung, Erziehung u. s. w.) bald vorhanden sind, bald fehlen. Solche Gemüthsbestimmungen sind also zwar nicht als ursprüngliche im strengen Sinne des Worts (transcendentale — denn sonst müßten sie allen Menschen ohne Ausnahme zukommen — Fund. §. 70.), aber doch auch nicht als erworbene, sondern vielmehr als angeborne, d. h. zugleich mit dem Individuum selbst, dem sie zukommen, entstandene Bestimmungen zu betrachten. Zu diesen Modificationen der Gemüthskräfte gehört auch jene wundervolle Eigenthümlichkeit gewisser Günstlinge der Natur, die wir mit dem Nahmen Genie bezeichnen, weil dem Menschen, dem sie zukommt, ein höherer Genius (gleich dem des Sokrates) beyzuwohnen scheint, der ihn bey seiner Thätigkeit unterstützt, lenkt und leitet *). Ein solcher Mensch zeigt nähmlich in seiner Wirksamkeit eine ungewöhnliche Energie, vermöge welcher er theils mehr

*) Man sagt von einem solchen Menschen sowohl, er sey ein Genie, d. h. ein geniales Wesen, als, er habe Genie, d. h. Genialität. Beyde Ausdrücke sagen also im Grunde einerley. Jener bezeichnet das Genie als etwas Selbstständiges, dieser als etwas Anhängendes, ohne allen specifischen oder gradualen Unterschied. Solche Unterschiede lassen sich nur durch Beywörter bezeichnen z. B. poetisches, philosophisches Genie — Genie der ersten, zweyten Größe.

als andere leistet, theils was er leistet, auf eine eigenthümliche Art leistet, so daß Andere mit aller Anstrengung es ihm hierin nicht gleich thun können. Das Genie als solches ist also niemahl passiv oder bloß empfangend; es ist stets productiv oder schaffend, ob es gleich dieß in verschiedenem Grade seyn kann. Daß nun diese Genialität nicht ursprünglich überhaupt sey, erhellet eben daraus, daß sie nicht allgemein und nothwendig, sondern bloß particular und zufällig ist. Denn sie findet nur bey einzelnen Lieblingen der Natur statt, und der Mensch kann ohne sie seiner Bestimmung als Mensch vollkommen entsprechen *). Daß sie aber etwas Angebornes (innatum s. ingenitum — daher ingenium) gleichsam Individual-ursprüngliches sey, erhellet daraus, daß sie weder durch fremde Bemühung (Erziehung und Unterricht) mitgetheilt, noch durch eigene Anstrengung (Fleiß und Studium) errungen werden kann **). Sie ist daher auch

*) Die Genialität ist nur dadurch, daß sie nicht allgemein und nothwendig ist, Genialität. Man kann sogar behaupten, daß es ein Unglück für die Menschheit wäre, wenn Alle oder auch nur die Meisten Genies wären.

**) Hiermit steht nicht im Widerspruch, was Hegewisch in seiner Geschichte der gracchischen Unruhen. (S. 11.) sagt: „Die größten Genies im Denken und Handeln sind diese großen Genies durch keine andere Ursache geworden, als weil sie starke Neigungen, große Leidenschaften hatten, die sie zu den großen Anstrengungen ihrer Kräfte vermochten." — Denn die Kräfte mußten schon da seyn (daher es richtiger heißen würde: zur Anstrengung

wie alles Ursprüngliche, es heiße so in allgemeiner oder individualer Beziehung, unerklärbar und unbegreiflich *). Sie ist ferner ein freyes Geschenk der Natur und gehört daher zu den **Naturgaben** oder **natürlichen Talenten** eines Individuums **). Sie

---

ihrer großen Kräfte) und jene Neigungen und Leidenschaften sind die gewöhnlichen Begleiterinnen des Genies, mithin auch Erweckungsmittel desselben. Solche Mittel sind aber auch fremde und eigene Bildung, deren das Genie ebenfalls bedarf, wenn es nicht verkrüppelt werden oder verborgen bleiben soll. Der göttliche Funke muß hervorgelockt werden, wenn er in lichte Flammen auflodern soll.

*) Die Erklärungen der Genialität aus physischen Gründen (z. B. aus einer höheren Reitzbarkeit des Nervensystems oder nach der Gallschen Kraniologie aus dem größeren Umfange gewisser Gehirntheile, welche die organischen oder materialen Bedingungen gewisser Geistesfunctionen seyen, wodurch auch eine größere Intensität oder Stärke in diesen Functionen selbst bewirkt werde) erklären eigentlich nichts. Denn abgesehen von der Unerweislichkeit der Richtigkeit dieser Erklärungen, so entsteht die neue Frage: Woher die höhere Reitzbarkeit der Nerven oder die größere Ausdehnung der Organe in gewissen Subjecten? worauf dann keine Antwort möglich ist. Man könnte daher die Genialität mit der Electricität vergleichen und sagen, wie diese nur in, mit und durch gewisse Körper erscheine, so jene nur in, mit und durch gewisse Geister.

) Man hat neuerlich oft dagegen protestirt, daß das Genie auch Talent genannt werde, und zwar aus Furcht es möchte dadurch mit dem **guten Kopfe, der **Gelehrigkeit** oder **großen Fassungs-**

ist endlich nicht bloß auf Eine Gemüthskraft oder einen gewissen Theil menschlicher Wirksamkeit beschränkt, sondern sie kann sich auf alle erstrecken, sobald nur überhaupt Productivität in irgend einer Art unserer Thätigkeit möglich ist. Man kann daher zuvörderst unterscheiden die allgemeine Genialität (ingenium universale) und die besondere (particulare). Ob aber die allgemeine in einem Individuum statt finden, ob also jemand ein Universalgenie im strengen Sinne des Worts heißen könne, ist eine andere Frage, die schwerlich zu bejahen seyn dürfte. Wenigstens hat die Erfahrung noch kein Beyspiel der Art aufgestellt *). Die natürliche Beschränkung des

---

kraft (capacitas) verwechselt werden. Allein diese Verwechselung ist gar nicht möglich, sobald man nur mit den Worten die gehörigen Begriffe verbindet. Talent (von ταλαντον, Wage, Gewicht, auch Geldsumme von größerem, wiewohl verschiedenem Werthe) ist ein bildlicher Ausdruck, der im Allgemeinen jede vorzügliche Gabe, womit die Natur einen Menschen ausgestattet hat, bezeichnet. Das Talent kann also seyn entweder Genie, wenn es sich durch große und eigenthümliche Productivität, oder guter Kopf, wenn es sich durch große Kapacität ankündigt. Talent ist folglich genus, Genie, species. Mithin kann man mit vollem Rechte sagen, Genie ist Talent, aber nicht umgekehrt: Talent ist Genie; denn es kann auch bloß guter Kopf seyn (Log. §. 98. Anm. 2.).

*) Wenn Leibnitz von Manchen ein Universalgenie genannt worden, so bezieht sich dieser Ausdruck bloß auf die Universalität in der Erkenntniß oder Wissenschaft. Denn in der schönen Kunst hat L. nichts geleistet, und daß er sich auch in der Poesie, Mahlerey,

menschlichen Geistes scheint daher nur particulare Genialität zuzulassen. In dieser Hinsicht unterscheidet man nun ferner das wissenschaftliche oder Gelehrtengenie (ingenium scientificum s. doctrinale) und das Kunst- oder Künstlergenie (ingenium technicum s. artisticum) und bezieht den letzten Ausdruck gewöhnlich nur auf die schöne Kunst, streitet auch wohl gar über den Vorzug des Einen vor dem Andern. Allein es liegt hierbey eine durchaus fal-

---

Musik u. s. w. als Genie würde gezeigt haben, wenn er nur gewollt hätte, ist wenigstens unerweislich. Daher kann auch Michelangelo nicht ein Universalgenie heißen. Denn wenn er auch als Bildner, Mahler, Baukünstler, und selbst als Dichter sich hervor that, so hat er doch in den übrigen Künsten und den Wissenschaften, die Anatomie etwa ausgenommen, nichts geleistet. Nach der vorhin berührten Gall-schen Theorie aber ließe sich sogar ein physischer Grund nachweisen, warum es kein Universalgenie geben könne. Denn da nach derselben die Genialität von der großen Entwickelung gewisser Gehirntheile als Organe geistiger Thätigkeiten abhängen würde, so müßte der größere Umfang des einen oder einiger Organe die Entwickelung der übrigen beschränken, wenn nicht die gleichmäßige Entwickelung aller Organe das Gehirn und durch dasselbe auch den Schädel zu einer enormen Größe anschwellen sollte. Ein Schädel dieser Art könnte auch weder Erhöhung noch Vertiefung haben, weil diese von der ungleichen Entwickelung der Organe abhängen sollen, müßte also nicht bloß ungeheuer groß, sondern auch vollkommen rund seyn. Sonach würde der Kopf eines echten Universalgenies aussehen, wie ein — Wasserkopf.

sche Ansicht vom Genie zum Grunde, welche zu berichtigen sich wohl der Mühe verlohnt, obgleich die ausführliche Untersuchung über das Genie eigentlich in die Anthropologie gehört. Es gibt nähmlich 1) genau gesprochen gar kein wissenschaftliches Genie als Gegensatz des Kunstgenies, sondern alles Genie ist einzig und allein Kunstgenie. Wenn das Genie sich auf dem Gebieth der Erkenntniß wirksam beweist, so geschieht dieß durch eine eigenthümliche Geschicklichkeit, einen durchdringenden Blick und eine ungemeine Gewandtheit des Geistes im Herbeyschaffen und Ausbilden des Stoffs der Wissenschaft, mithin durch Kunst. Denn es ist ein Können, was nicht jeder kann, wenn er auch noch so viel weiß. Wenn daher Schiller in Beziehung auf das Genie sagt,

Die schöpferische Kunst umschließt mit stillen Siegen
Des Geistes ungemeßnes Reich —

so gilt dieß von der schöpferischen Kunst des Mathematikers, des Physikers, des Philosophen so gut als von der des Dichters, des Mahlers, des Musikers. In ihnen allen wirkt, wenn sie anders wahre Genialität haben, auch wahres Kunstgenie, wiewohl in jedem auf eigene Weise. Denn es bezieht sich 2) der Ausdruck Kunstgenie nicht bloß auf die schöne, sondern auf alle und jede Kunst, sie sey frey oder gebunden, schön oder nicht schön (§. 59. nebst den Anm.). Oder waren die Erfinder der Buchstabenschrift, der Buchdruckerey, des Schachspiels, der Pendeluhren und anderer künstlichen Maschinen, waren Staatsmänner und Feldherren, wie Cyrus, Moses, Solon, Perikles, Themistokles, Epaminondas, Agesilaus, Philip-

pus Alexander, Hannibal, Scipio, Sylla, Pompejus, Caesar, Carl, Heinrich und Friedrich, waren endlich Männer, wie Sokrates, Plato, Aristoteles, Hippocrates, Archimedes, Luther Copernicus, Bako, Harvey, Galilei, Kepler, Newton, Leibnitz, Euler und Kant durch ihre eigenthümliche Productivität im Denken oder Handeln nicht eben so gut wahre Kunstgenies als Homer, Pindar, Sophokles, Phidias, Apelles, Demosthenes, Cicero, Roscius und andere auf dem Gebieth der schönen Kunst emporragende Genien? — Es muß demnach, wenn vom Genie die Rede ist, immer nur an das Kunstgenie gedacht werden. Denn nicht durch vieles Wissen, sondern durch vieles Können, es sey worin es wolle, bekundet sich das Genie. Zeigt sich also das Genie auf dem Gebieth der freyen Kunst und zwar sofern sie schön (ästhetisch) ist, so heißt es ästhetisches Genie, welches wieder nach den verschiedenen Zweigen der schönen Kunst poetisch, plastisch, musikalisch u. s. w. seyn kann. Nur wiefern die schöne Kunst auch schlechtweg Kunst heißt (§. 55. Anm.), kann man das ästhetische Genie ebenfalls schlechtweg ein Kunstgenie nennen. Zeigt sich hingegen das Genie auf dem Gebieth der gebundenen Kunst, so kann es hier auf die mannigfaltigste Weise wirksam seyn. Es kann sich z. B. in der Kunst, Staaten oder Heere zu führen und durch beydes große Veränderungen in der Welt zu bewirken, hervorthun. Dann erscheint es als Staatsmanns-, Krieger- oder Heldengenie (ingenium politicum—militare s. heroicum), wofür man auch pragmatisches Genie sagen könnte *). Es kann sich aber auch in der

*) Nicht practisches Genie, weil practisch in der

Kunst, die Wissenschaften zu bearbeiten, zu erweitern und zu vervollkommnen, hervorthun, theils durch

---

engeren und gewöhnlicheren Bedeutung so viel als moralisch heißt, und ein moralisches Genie ein Unding seyn würde. Zwar haben manche wohl auch von einem Tugendgenie geredet und gemeint, Socrates, Jesus und andere wegen ihrer Tugend berühmte Männer möchten wohl Genies dieser Art gewesen seyn. Da es aber bey der Tugend eigentlich nur auf's Wollen ankommt, um zu können, was man will, das Wollen des Rechten und Guten aber in jedermanns Freyheit steht, so bedarf es zur Tugend nicht nur keines Genies, sondern es würde auch dadurch die Tugend aus dem Gebiethe der Willensfreyheit gerissen, mithin vernichtet. Ein practisches, d. h. moralisches Genie kann es also nicht geben, wohl aber ein pragmatisches, welches Hegewisch in der vorhin angeführten Schrift (S. 17.) in Beziehung auf den älteren Scipio sehr treffend so beschreibt: «Sein Genie bestand in einer Art von Begeisterung, womit er große Dinge unternahm, in dem schnellen und richtigen Blicke, womit er die Mittel entdeckte, seine Zwecke zu erreichen, in der Geschicklichkeit, womit er diese Mittel zu verbinden und anzuwenden wußte, in der Entschlossenheit und dem Muthe, womit er alles unerachtet der größten Schwierigkeiten, die er antraf, ausführte, in der Verachtung alles Gewöhnlichen und Hergebrachten, selbst der Formalitäten, die Gesetze und Herkommen vorschrieben, so oft sie ihm hinderlich waren, oder so oft er nur durch ihre Verletzung seine Zwecke, die aber immer groß und gut waren, erreichen konnte." — Pragmatisches Genie kann übrigens nicht bloß der Staatsmann und der Krieger, sondern überhaupt jeder Geschäftsmann, der Ökonom, der Arzt, der Sachwalter, der Erzie=

glückliche Beobachtungen und Versuche (als observirendes oder experimentirendes Genie) theils durch tiefsinnige Untersuchungen und Combinationen (als speculatives Genie) theils durch glückliche Aufspürung und Berichtigung fremder Fehler und Irrthümer (als kritisches Genie) theils durch logische Anordnung und organische Gestaltung der Erkenntnisse (als systematisches Genie). Wenn und wiefern aber das Genie sich durch wohlgefällige Darstellung der Erkenntnisse im mündlichen oder schriftlichen Vortrage auszeichnet, handelt es als ästhetisches Genie, ohne jedoch den höheren Schwung nehmen zu können, der ihm in freyer Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen gestattet wäre *). Und da

---

her, selbst die Hausmutter als Erzieherinn ihrer Kinder und Führerinn ihres Hauswesens zeigen; ja es wird die letzte in dieser Sphäre, die ihr schon die Natur angewiesen hat, ihre Genialität weit besser darlegen und sich als Künstlerinn beweisen können, als wenn sie Verse macht, Romane schreibt und aus dem Griechischen oder Spanischen übersetzt, um auch als ästhetisches Genie zu glänzen.

*) Das wissenschaftliche Kunstgenie — denn so müßt' es eigentlich vollständig heißen — hat sich der Erfahrung zu Folge bald auf die eine bald auf die andere Art kund gethan, und es verräth große Einseitigkeit oder Partheylichkeit, wenn man nur eine einzige Art der Genialität als die echte anerkennen will. Wenn z. B. Plato als speculatives und ästhetisches Genie glänzt, so ist Aristoteles als kritisches und systematisches Genie nicht minder preiswürdig. Und wenn Kant als speculatives Genie durch bloße Combinationen in seiner Naturgeschichte des Himmels manches anti-

selbst aus mechanischen Arbeiten durch Erfindung neuer Werkzeuge und Methoden eine gewisse Genialität hervorleuchten kann, so würden wir kein Bedenken tragen, auch das mechanische Kunstgenie unter die verschiedenen Classen des Partikulargenies aufzunehmen, ohne noch darauf hinzusehen, daß eben dieses Genie dem pragmatischen und wissenschaftlichen und selbst dem ästhetischen Kunstgenie sehr oft als Begleiter und Unterstützer zur Seite geht *). — Was nun eben

---

cipirte, was Herschel als observirendes Genie späterhin durch seine Entdeckungen am Himmel bestätigte, wer darf es wagen, diesem die Palme der Genialität zu entreißen, um jenen allein damit zu schmücken? Oder ist das experimentirende Genie eines Lavoisier nicht eben so viel werth, als das speculative eines bloßen Naturphilosophen? Sollte man nicht in der Schätzung des wissenschaftlichen Kunstgenies eben so gerecht seyn, wie in der des ästhetischen, wo man es z. B. keinem Dichter zum Vorwurf macht, daß er nicht in allen Dichtungsarten auf gleiche Weise groß ist, und seine Gedichte nicht auch in Musik setzen kann, so wie keinem Mahler, daß er im landschaftlichen Fache nicht eben so groß wie im historischen ist, noch seine Figuren auch in Marmor oder Erz darstellen kann? — Wollte man übrigens das wissenschaftliche Kunstgenie eben so nach den Zweigen der Wissenschaft, wie das ästhetische nach den Zweigen der schönen Kunst, eintheilen, so könnte man auch mit Recht das philologische, historische, mathematische, philosophische u. s. w. unterscheiden.

*) Wer z. B. bedenket, daß Archimedes seinen Ruhm fast eben so sehr seinen mechanischen Erfindungen als seinen mathematischen Combinationen verdankt, und beyde recht eigentlich bey ihm Hand in

dieses ästhetische oder schlechthin sogenannte Kunstgenie anlangt, so kann es freylich weder selbst seine regelmäßige Handlungsweise in der Production auf eine bestimmte Weise darlegen, noch kann sie ihm von Andern so nachgewiesen und abgelernt werden, daß diese ohne eigene Genialität auf gleiche Art produciren könnten. Daher pflegen auch schöne Künstler, wenn sie von ihrer eigenthümlichen Thätigkeit Rechenschaft geben sollen, sich lediglich auf den Gott in ihrem Busen zu berufen (Est deus in nobis, agitante calescimus illo), indem sie bey ihren Productionen, wie von einem höheren Wesen, das ihnen selbst unbewußt die Regel an die Hand gibt, geleitet und getrieben werden. Den Producten des ästhetischen Genies läßt sich eben darum die Genialität gleichsam leichter ansehen, als den Producten des wissenschaftlichen Kunstgenies, die schon ihrer logischen Form wegen mehr das Ansehen des Fleißes und der Anstrengung an sich tragen und sogar fehlerhaft werden, wenn etwa dieser Schein durch kühne Ungebundenheit im Gedankengange und Vortrage vertilgt werden soll. Dieß ist auch der Grund, warum der regelmäßige Gang, wel-

---

Hand gingen, oder daß Herschel ein eben so geschickter Glasschleifer und optisch-mechanischer Künstler als Beobachter des Himmels und dieses zum Theil wenigstens durch jenes ist, oder daß Vogler ein nicht minder geschickter Orgelbauer als Orgelspieler ist, und dieses vielleicht ohne jenes nicht so vollkommen seyn würde — der wird hoffentlich nicht bezweifeln, daß neben den übrigen Arten der Genialität die mechanische ihren Platz recht würdig behaupten könne.

chen das wissenschaftliche Kunstgenie bey seinen Erzeugnissen nimmt, hinterher von ihm selbst oder von Anderen leichter bezeichnet und das, was es producirt hat, von diesen so in sich aufgenommen werden kann, daß es scheint, als könnte auf dem Gebiethe der Wissenschaften Fleiß und Gelehrigkeit gleiche Einsicht mit dem Genie erwerben und Producte von gleichem Werthe liefern (nach dem Sprichworte: Labor improbus omnia vincit), was auf dem Gebieth der schönen Kunst nicht möglich ist. Allein es scheint auch nur so. Denn wenn auch Fleiß und Gelehrigkeit an Extensität der Erkenntniß dem Genie gleich kommen oder wohl gar den Rang ablaufen können, so behält dieses doch immer an Intensität den Vorzug. Die Innigkeit und Lebendigkeit der Erkenntniß, das, was ihr den echtwissenschaftlichen Charakter und die wahre Evidenz gibt, bleibt immer ausschließliches Eigenthum des Genies, und nur der kann eine fremde Erkenntniß organisch (durch eine wirkliche Intussusception) in Saft und Blut verwandeln und gleichsam beseelen, der Kraft genug hat, sie nöthigenfalls auch ohne fremder Beyhülfe aus sich selbst zu erzeugen, wie manche Thiere ein so starkes Reproductionsvermögen haben, daß sie fast jedes Glied ihres Körpers, wenn sie es zufällig verloren, aus eigener Kraft wieder herstellen können (Met. §. 140. Anm. 1.). Der geniale Euclid hätte sonach immer durch irgend eine Krankheit das Bewußtseyn von seiner ganzen Geometrie verlieren mögen. Blieb nur seine Geisteskraft ungeschwächt, so würd' er sie bald wieder erfunden haben, während für einen ungenialen Schüler desselben solch ein Verlust unersetzlich gewe-

sen wäre. Und wenn auch dieser Schüler seine geometrischen Kenntnisse mit Hülfe späterer Mathematiker noch so sehr erweitert hätte, so würd' er darum doch kein besserer Geometer als jener geworden seyn. Von einer Wissenschaft aber, die wie die Philosophie nicht jenen Mechanism im Denken und intuitiven Construiren des Gedachten zuläßt, der in der Mathematik stattfindet (Fund. §. 97. Anm. 1.), gilt das Obige in noch weit höherem Grade. Denn hier tappen oft die größten Gelehrten, ja selbst große Mathematiker, ohne philosophisches Genie im Finstern. Fleiß und Gelehrigkeit allein thun's also hier so wenig, wie nach Luther's Ausspruch das bloße Wasser in der Taufe.

Anmerkung 2.

Originalität (Ursprünglichkeit im Hervorbringen) ist ein so wesentliches Merkmahl des Genies, daß es ohne jene gar nicht gedacht werden kann, mithin der Ausdruck Original-Genie ein offenbarer Pleonasm ist, bloß daher entstanden, daß man zuweilen auch geringere Talente zu freygebig mit dem Nahmen des Genies beehrt *). Das Genie im eigentlichen und

*) Eben so pleonastisch ist der Ausdruck schöpferisches, erfinderisches (heuristisches) Genie. Denn jedes Genie schafft und erfindet, obgleich das, was es schafft und erfindet, sehr verschieden seyn kann. Bald schafft es neuen Stoff herbey, bald schafft es eine neue Form für den schon vorhandenen Stoff. Bald erfindet es beobachtend, versuchend und aufspürend, bald sinnend, dichtend und denkend. Bald sind bloß metallhaltige Erze, bald die Metallkönige selbst, gereinigt von den Schlacken seine Ausbeute.

strengen Sinne aber ist innerhalb seines Wirkungskreises — denn außerhalb desselben kann es sehr beschränkt und alltäglich in seiner Thätigkeit erscheinen — dadurch original, daß es, nach einem unendlichen Ziele strebend, die Schranken des Herkömmlichen durchbricht und die gewöhnlichen Bahnen verläßt, große Entwürfe macht und mit kühner Hand ausführt, so daß es sich dabey gleichsam instinctartig selbst Regel und Gesetz ist. Sehr treffend, obgleich eben nicht poetisch, sagt daher Lessing:

Ein Geist, den die Natur zum Mustergeist beschloß,
Ist, was er ist, durch sich, wird ohne Regeln groß;
Er geht, so kühn er geht, auch ohne Weisung sicher;
Er schöpfet aus sich selbst, er ist sich Schul' und Bücher.

Kühner aber und poetischer sagt der genialere Klopstock vom genialen Künstler:

Dem Künstler ward kein Gesetz gegeben,
Wie's dem Gerechten nicht ward.
Lernt: Die Natur schrieb in das Herz sein Gesetz ihm.
— Er kennt's, und sich selbst streng ist er Thäter,
Kommt zum Gipfel.

Das Überschreiten hergebrachter Regeln ist also allerdings als Folge der Genialität ein Kennzeichen des Genies. Denn diese Regeln tragen immer zum Theil den Charakter einer gewissen empirischen Beschränktheit, ja selbst der Willkühr, und würden daher das Genie in seiner nach dem Unendlichen strebenden Thätigkeit hemmen, wenn es sich ängstlich an dieselben binden wollte. Ganz recht sagt deßhalb Boileau;

Quelquefois dans sa course un esprit rigoureux,
Trop reserré par l'art, sort des régles préscrites,
Et . . . apprend à franchir leurs limites.

Aber hier zeigt sich auch eben eine gefährliche Klippe für das Genie und hier ist der Punct, wo sich die wahre Genialität oder echte Originalität von der falschen, bloß affectirten unterscheidet. Das Genie kann nähmlich, indem es jene Schranken überschreitet, zuweilen auch wohl stolpern und durch Verstoß gegen die wohlgegründeten Gesetze der logischen oder ästhetischen Vollkommenheit ein böses Beyspiel geben. Indessen wird es selbst von seinem Falle bald wieder aufstehen und den richtigern Pfad einschlagen. Der Genielose aber, der dennoch gern für einen Originalgeist gehalten seyn möchte, sucht diesen Anspruch durch bloßes Abweichen von der Regel, mithin durch Nachäffung des Genies, zu begründen und ist also ein bloßer Genie-Affe, indem es ihm nur um den Schein der Originalität zu thun ist. Dieses Streben nach dem Schein der Originalität, Geniesucht genannt — eine, wie es scheint, zuweilen epidemisch werdende Krankheit der Geister — ist für Wissenschaft und Kunst gleich verderblich und hat selbst den Nahmen des Genies in übeln Ruf gebracht *). In der Wissenschaft verkehrt ein solches Aftergenie den sichern Gang der gründlichen Untersuchung in ein leeres Phantasiespiel, verletzt unaufhörlich durch Sprünge im Schließen —

*) Daher protestirte Lessing sehr ernstlich gegen diese Benennung, indem er sagte: „Wer mich ein Genie nennt, dem geb' ich ein Paar Ohrfeigen, daß er denken soll, es sind vier." — Und in der That, wenn man sieht, wie täglich in allen Winkeln Deutschlands neue Genies gleich den Pilzen hervorschießen, so möchte man jene Drohung für gerecht, und die Nachricht vom Genie in den Werken des Wandsbecker Bothen (Thl. 3. S. 28.) für wahr halten.

die sogenannten Geniesprünge — die Gesetze des Denkens (die logischen Regeln) und durch gewaltsame Behandlung der Sprache die Gesetze des Redens (die grammatischen Regeln), entscheidet durch Machtsprüche, die es als Orakelsprüche verkündet, hüllt sich, damit man überall recht tiefe Weisheit verborgen glaube, in mystisches Dunkel, und erklärt alle, die nicht verstehen und Beyfall geben wollen, für gemeine Naturen. In der schönen Kunst aber, wo das echte Genie in der Fülle seiner Kraft sich selbst ein höheres Gesetz ist und im Streben nach dem höchsten Ziele die schon gegebenen aber nicht allgemeingültigen Regeln nur, um das Höchste zu erreichen, verletzt, tritt das Aftergenie, ohne in sich selbst ein höheres Gesetz zu haben, alle Regeln mit Füßen und macht das Verstoßen gegen dieselben zu einer beständigen Richtschnur für seine Handlungsweise, aus Furcht, die vom Bewußtseyn eigener Ohnmacht herrührt, es möchte sonst niemand in seinen Erzeugnissen etwas Geniales finden; und so erzeugt es statt eines schönen Kunstwerks einen mißgestalteten Wechselbalg, der, wenn er etwa dem verdorbenen Geschmacke des Zeitalters schmeichelt, wohl eine Zeit lang angestaunt und bewundert werden kann, endlich aber doch gleich einem vorübergehenden Luftmeteor in das Nichts zurücksinkt. — Ein anderer Fehler aber, der dieser affectirten Originalität gewisser Maßen entgegen steht, ist die artistische Pedanterey oder das sclavische Festhalten an solchen Kunstregeln, die bloß das Herkommen geheiligt hat (z. B. das beständige Beobachten der drey Einheiten in der Dramaturgie). Denn wie der Pedant überhaupt den Werth und die Wichtigkeit der Dinge nach einem her-

kömmlichen, an sich zwar willkührlichen, ihm selbst aber zur Gewohnheit gewordenen Maßstabe schätzt, so überschätzt auch der artistische Pedant das Herkömmliche in der Kunst und hält darüber als über etwas Heiligem, wagt also nicht seinen eigenen Gang zu gehen und neue Bahnen auf dem Gebiethe der Kunst zu eröffnen oder auch nur zu betreten, wenn sie von Anderen eröffnet sind, bevor sie nicht ebenfalls das Ansehen der Herkömmlichkeit erhalten haben und gleichsam recht ausgetreten sind.

Anmerkung 3.

Originalität (die echte nähmlich) ist zugleich Exemplarität oder Musterhaftigkeit im Hervorbringen, das Genie oder der Originalgeist folglich ein Mustergeist, wie ihn auch Lessing in der vorhin angeführten Stelle nannte. Die Producte des Genies sind aber exemplarisch oder musterhaft, wie fern sie in dem, der sie vor Augen hat, ähnliche Ideen wecken und Veranlassung zu eigenen Erzeugnissen von gleicher Güte oder noch höherer Vollkommenheit werden können. Hierin besteht die freye Nachahmung vorhandener Muster, die eigentlich Nacheiferung heißen sollte. So nennt sie auch Schiller, wenn er im Prolog zu Wallenstein's Lager sagt,

> Ein großes Muster weckt Nacheiferung
> Und gibt dem Urtheil höhere Gesetze.

Diese Nachahmung setzt also im Nachahmenden selbst ebenfalls Genie voraus. Denn wenn dieß nicht vorhanden ist, so wird die Nachahmung leicht sclavisch, d. h. ein bloßes, mit Verzichtung auf alle

Eigenthümlichkeit verknüpftes Copiren oder Nachmachen *). Wenn daher dem Original- oder Mustergeiste der Nachahmungsgeist entgegen gesetzt wird, so ist unter diesem der Geist sclavischer Nachahmung zu verstehen, wie er bey allen bloßen Nachmachern vorkommt, von welchen das Horacische **O imitatores, servum pecus!** gilt. — Es lassen sich also von den Producten des ästhetischen Genies allerdings gewisse Kunstregeln abstrahiren, welche auch für andere Kunstwerke derselben oder anderer Art gelten. Aber durch die Kenntniß dieser Regeln allein wird niemand selbst ein Künstler, wenn er nicht gleichfalls Ge-

---

*) Copiren oder Nachmachen heißt eigentlich dasselbe und eben so machen, was und wie Andere gemacht haben. Dieß kann bloß zum Studium und zur Übung, um Fertigkeit zu erlangen, oder zur Vervielfältigung des ästhetischen Genusses empfohlen werden. Denn wenn auch eine Copie an und für sich betrachtet noch so schön ist, so kann doch der Copist dabey nur auf das untergeordnete Verdienst Anspruch machen, den Geist des Originals gehörig aufgefaßt und unverletzt wieder gegeben zu haben. Eigenthümliche Productivität hat er dadurch nicht bewiesen. Indessen läßt sich von dem, der von Raphael's Verklärung oder Vinci's Abendmahl oder Correggio's Nacht eine so gute Copie zu liefern im Stande ist, wie Giulio Romano, Paolo Lomazzo und Giuseppe Nogari, wohl erwarten, daß er auch in eigenen Werken etwas leisten und sich als productiven Künstler bewähren werde. Denn ein solches Werk aufzufassen und wiederzugeben setzt schon viel eigene Kraft und vertraute Bekanntschaft mit der Kunst voraus.

nialität besitzt. Denn jene Regeln betreffen entweder bloß das Mechanische der Kunst, indem auch die schöne Kunst ihren Mechanism in Bearbeitung des gegebenen Stoffs hat, oder, wenn sie sich auf das Ästhetische selbst beziehen, so sind sie nur unbestimmte Andeutungen desjenigen, was zum Wesen eines schönen Kunstwerks gehört, wodurch aber niemand ein solches Werk hervorbringen lernt. Die Theorie einer schönen Kunst (z. B. der Poesie, der Mahlerey, der Musik), welche dergleichen Regeln enthält, bleibt daher selbst dann, wenn sich eine allgemeingültige objective Geschmacksregel ausmitteln ließe, noch mehr aber beym nothwendigen Mangel derselben (§. 52.), immerfort eine sehr unvollkommene Anweisung zur Kunst, möchte sie auch von einem so großen Meister in der Kunst herrühren, wie der berühmte Trattatu della Pittura von Leonardo da Vinci *). Sie muß daher mit

---

*) Wenn Hirt in seiner Baukunst nach den Grundsätzen der Alten (S. 4.) behauptet, daß wir in der Theorie der schönen Baukunst noch nirgend an einer festen Begränzung stehen und daß es zwar nicht an Kenntnissen und Stoff zu einer festen Theorie fehle, aber an jenem Geiste, der das Ganze und zwar in allen seinen größeren und kleineren Theilen nach Regeln und Grundsätzen ordne, und so dem Gebäude der Baukunst selbst wieder eine feste Begründung gebe, so gilt dieß von den Theorien aller schönen Künste ohne Ausnahme und wird immer von ihnen gelten. Die Baukunst ist nur in ihren mechanischen Theilen einer festen theoretischen Begründung und Begränzung fähig; in Ansehung des Ästhetischen aber, wodurch sie allein schöne Kunst ist, hängt

dem Studium der Kunstwerke selbst verknüpft werden, und auch dieß nicht, um den, der nicht von Natur zum Künstler berufen ist, dazu zu machen, sondern um das natürliche Talent anzuregen, zu entwickeln und auszubilden, und besonders um den Geschmack zu cultiviren, der vom Genie zwar wesentlich verschieden, aber doch mit ihm vereinbar ist. Der Geschmack ist nähmlich das ästhetische Beurtheilungsvermögen (§. 51.), das Genie (in Beziehung auf die schöne Kunst) das ästhetische Hervorbringungsvermögen, wiefern es mit eigenthümlicher Energie wirksam ist. Jener bedarf der Cultur, damit er richtig in seinen Urtheilen, dieses der Disciplin, damit es nicht geschmacklos in seinen Productionen verfahre. Denn wenn das Genie sich an gar keine Regel binden wollte, so würd' es auch die wohlgegründeten Regeln des Geschmacks verletzen und statt des Wohlgefälligen etwas Mißfälliges hervorbringen. Ob also gleich der

---

sie vom Genie und Geschmack ab, die sich nicht so begründen und begränzen lassen, wie es der würdige Verfasser wünscht. Und wenn er meint (S. 7.), daß sich aus der Geschichte der Baukunst, und zwar bloß aus ihr, ein System aufstellen lasse, welches dem Ideale dieser Kunst entspreche, so irrt er noch mehr. Denn die alte Baukunst kann uns in ihren Überresten nur Muster liefern zur Geschmacksbildung in der Baukunst; aber das System, wenn es überhaupt ein solches gäbe, müßte der menschliche Geist aus sich selbst heraus bilden. Und woher nahmen denn die alten Baukünstler ihre Regeln und Grundsätze? Hatten sie sich etwa auch aus der Geschichte der Kunst ein System abstrahirt? — Die eigentlichen Theoretiker (z. B. Vitruv) traten doch erst spät auf.

transcendentale Geschmack niemanden, mithin auch nicht dem Genie, fehlen kann, so kann es doch der empirische, der durch Cultur erworben und dem das Genie durch Zucht unterworfen werden muß. Zu diesem Behuf ist demnach Fleiß und Gelehrigkeit, ernstes und angestrengtes Studium, auch dem Genie höchst nöthig. Denn wenn eben so Genie ohne Geschmack, wie Geschmack ohne Genie statt finden kann, so wird, wie im letzten Falle kein echtes Kunstwerk, so im ersten kein reines Wohlgefallen am Kunstwerke, wenigstens nicht im gebildeten Beurtheiler, entstehen. Der Genuß des Werkes wird gleichsam getrübt werden durch die Wahrnehmung der Verstoße gegen den Geschmack, wenn man auch geneigt seyn möchte, dem Künstler seiner Genialität wegen manches zu übersehen, was man einem Andern nicht so hingehen lassen würde. Wahre Musterhaftigkeit kommt also den Producten des Genies nur unter der Bedingung zu, daß sie den Geschmack nicht beleidigen *).

---

*) Warum dringt sich doch hier wieder der Nahme Jean Paul so unwillkührlich auf? Warum mag wohl dieser von der Natur so herrlich ausgestattete Genius, der unter Deutschlands Schriftstellern einer der Ersten seyn könnte, so hartnäckig auf gewissen Fehlern beharren, die dem Leser den Genuß seiner Schriften so oft verleiden, weil sie den guten Geschmack — man spotte noch so viel über diesen Ausdruck, die Sache hat doch ihren guten Grund — beleidigen? — Freylich «die unbedingte Trennung von Genie und Geschmack» verwirft Schlegel in den Vorles. über dramatische Kunst und Literatur (Thl. 1. S. 12.) mit Recht; aber wer hat

§. 63.

Wenn die Producte der schönen Kunst einen hohen Grad ästhetischer Vollkommenheit erreichen sollen, so muß das ästhetische Genie (§. 62.) während der Production sich in einem Zustande befinden, wodurch eine Menge von Vorstellungen in ihm rege werden, die das Gemüth beleben und es gleichsam in einen höheren Schwung versetzen, ohne ihm jedoch die zu einer regelmäßigen Production nöthige Besonnenheit zu rauben. Dieser Zustand einer höheren Regsamkeit des Geistes heißt daher Begeisterung.

Anmerkung.

Das Genie ist sich in seiner Wirksamkeit nicht

---

sie je unbedingt getrennt? Wer hat je behauptet, daß das ästhetische Genie ohne allen Geschmack seyn könne? Aber unterschieden sind sie dennoch, und es ist nichts weiter, als eine willkührliche Bestimmung wenn derselbe Schriftsteller (a. a. O.) sagt: «Das Genie ist eben die bis auf einen gewissen Grad bewußtlose Wahl des Vortrefflichsten, also Geschmack in seiner höchsten Wirksamkeit.» — Kommt ihr mir aber mit Shakespear entgegen, so antwort' ich ohn' alles Bedenken: Besser wär's doch, wenn er hin und wieder mehr Geschmack bewiesen hätte! Und wenn die Mahler vor Cimabue, unter denen es gewiß auch Männer von Genie gab, mehr Geschmack gehabt hätten, würde man erst von diesem Toskaner an die Geschichte der neueren Mahlerey datiren? S. Fiorillo's Gesch. der zeichnenden Künste. B. 1. S. 262.

immer gleich. Es kann durch zufällige Umstände in seiner Thätigkeit gehemmt, aber auch gehoben werden. Daher zeigt es sich auch nur dann in seinem vollen Glanze, wenn es, durch jene Umstände begünstigt, in einen solchen Schwung versetzt worden ist, daß der Mensch sich selbst und Anderen wie von einem höheren Geiste beseelt scheint. Diese **Begeisterung** (von den Alten ενθουσιασμος — nach dem vorhin angeführten: Est deus in nobis etc. — und in besonderer Beziehung auf den Dichter auch furor poeticus genannt) *) ist ein erhöhter Zustand des Gemüths (exaltatio animi), der sich eigentlich mit Worten nicht beschreiben läßt, sondern nur durch unmittelbares Gefühl zur eigenen Anschauung gelangen kann. Während desselben geht die Production mit der größten Leichtigkeit von statten, die Ideen drängen sich gleichsam herbey, werden mit Blitzesschnelle entworfen und

*) Cic. de orat. 2, 46: „Saepe audivi, poetam bonum neminem, id quod a Demetrio et Platone in scriptis relictum esse dicunt, sine **inflammatione animorum** exsistere posse et sine quodam **afflatu quasi furoris**." **Cicero** hätte aber nicht vergessen sollen anzumerken, daß **Aristoteles** bereits (περι ποιητ. c. 18. §. 3. ed Bip.) einen Unterschied macht zwischen der Begeisterung des Genies (ευφυους) und des Wahnsinnigen (μανικου); τουτων γαρ οἱ μεν ευπλαςοι, οἱ δε εκςατικοι εισι. Zu welcher Art der Begeisterung mag wohl der **göttliche Wahnsinn** der neuesten Poeten und poetischen Philosophen gehören? Wahrscheinlich ist er ein Drillingsbruder der **göttlichen Grobheit** und der **göttlichen Faulheit**.

ausgeführt, indem sie sich, ohne daß das Gemüth sich dabey der Regeln bewußt ist, wie von selbst in die gehörige Ordnung stellen und in die angemessenste Form kleiden. Durch dieses höhere Leben des Geistes geht auch in das Product selbst ein belebendes Princip über, wodurch es die Geisteskräfte des Wahrnehmenden (des Hörers, Lesers, Beschauers oder Zuschauers) in einen ähnlichen Schwung, in ein die Kräfte stärkendes und daher sich selbst erhaltendes Spiel versetzt — eine Gemüthsstimmung, die selbst nach dem Genuß eines Kunstwerkes, wenn sie nicht gewaltsam unterbrochen wird, noch längere Zeit fortdauert und daher das Gemüth mit Vorstellungen erfüllt, wodurch die Ansicht von der Welt überhaupt verschönert oder idealisirt wird. Jener Zustand der Begeisterung aber ist von zufälligen Umständen abhängig, die der Erfahrung zu Folge höchst mannigfaltig sind. Der Eine wird z. B. leichter begeistert in der Morgenstunde, wo mit der äußern Welt auch die innere zu neuem Leben erwacht — daher das Sprichwort vom Golde im Munde der Morgenstunde — der Andere dagegen in den Abendstunden oder in der Stille der Nacht, wo sich ihm die innere Welt aufschließt, während die äußere den Sinnen verschlossen ist, so daß Mancher sogar im Traume begeistert wird. Diesen begeistert der Anblick der Natur, eine heitere Aussicht in's Freye, jener verschließt sich lieber in die vier Wände seines Zimmers und zündet (wie B ü f f o n) selbst am Tage die Nachtlampe an. Zuweilen kommt die Begeisterung während der Arbeit selbst (wie der Appetit während des Essens), zuweilen bedarf es äuße-

rer Veranlassungen oder wohl gar Erregungsmittel *). Hieraus ist eben begreiflich, warum das Genie nicht immer leistet, was es könnte, warum es manchmahl nicht bloß fehlt, sondern sogar unter sich selbst (wie

*) So wird von einem großen, nun verstorbenen, Dichter erzählt, daß er sich oft mit Hülfe des Champagners begeisterte, und von andern minder großen, obwohl sich größer dünkenden Künstlern, daß sie statt des gemeinen Rebensaftes sich des (bey uns wenigstens) ungemeinen Mohnsaftes in gleicher Absicht bedienen. Freylich bedenkliche Begeisterungsmittel! — Wie sehr die Leidenschaft (Liebe, Haß u. d. gl.) begeistere, ist bekannt; daher auch die Sprache der Leidenschaft immer einen poetischen Charakter annimmt. Dasselbe gilt vom Unglücke; daher der Verfasser des neuen Gravitationsgesetzes (196.) meint, Göthe sey so breit geworden, seitdem er sich des äußeren Glücks erfreue, und die Deutschen seyen nur darum so wenig für die Poesie vorhanden, weil sie nicht unglücklich genug seyen; weßhalb wir nun bald viele große Dichter unter uns erwarten dürfen. Auch erzählte unlängst das Morgenblatt von einem Blinden, der durch die auf immer verlorene Hoffnung des Wieder-sehn-lernens plötzlich zum Dichter begeistert wurde. Daß aber auch das Glück begeistere, lehrt ebenfalls die Erfahrung. So zeigen des ungarischen Dichters Himey (Kisfaludi) Lieder der Liebe, deren 1. Th. die klagende oder sehnsuchtsvolle Liebe, und der 2. die beglückte Liebe überschrieben ist, einen höheren Schwung und mehr wahre Begeisterung im letzten Theile. Und wessen Gemüth ist wohl so durchaus unpoetisch, daß es nicht irgend einmahl durch die Freude begeistert worden wäre!

der gute zuweilen nickende Homer) herabsinkt, manchmahl aber auch sich selbst zu übertreffen scheint, und zwar nicht bloß in Ansehung verschiedener Kunstwerke, die es aufstellt, sondern selbst in Ansehung einzelner Theile eines und desselben Werkes, wenn es von längerem Athem ist, und daher eine zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen wiederhohlte Thätigkeit fordert.

§. 64.

Die an einem schönen Kunstwerke wahrnehmbare Behandlungsweise des ästhetischen Stoffes in der Darstellung des Inneren durch Aeußeres heißt der Ausdruck, und die einer gewissen schönen Kunst, oder einer gewissen Gattung von Werken derselben, oder auch einer gewissen Entwickelungsstufe der Kunst zukommende Eigenthümlichkeit des Ausdrucks heißt der Styl. Die durch den Styl sich aussprechende Individualität des Künstlers aber heißt die Manier desselben, die, wenn sie zu sehr hervorsticht und so herrschend wird, daß sie den Künstler der zur Schöpfung mannigfaltiger Werke nöthigen Freyheit in der Darstellung beraubt, fehlerhaft ist und das Manierirte in der Kunst erzeugt.

Anmerkung 1.

Da der schöne Künstler sich mit Darstellung dessen, was seinem Gemüthe vorschwebt, durch irgend etwas Äußeres, beschäftigt (§. 60.), so muß an jedem schönen Kunstwerke eine gewisse Behandlungsweise des

ästhetischen Stoffes wahrnehmbar seyn, und eben dieß ist es, was man mit dem Worte Ausdruck bezeichnet, wenn es in allgemeiner ästhetischer Bedeutung genommen wird. Denn in besonderer Beziehung auf die Darstellung des Inneren durch die Sprache versteht man darunter den wörtlichen Ausdruck und nennt auch jedes einzelne Wort und jede einzelne Redensart einen Ausdruck, weil dadurch etwas Inneres bezeichnet wird. Der ästhetische Ausdruck in allgemeiner Bedeutung kann nun entweder eigentlich oder uneigentlich (bildlich) seyn, je nachdem das Darzustellende entweder direct oder indirect (durch etwas Anderes) zu erkennen gegeben wird. Im letzten Falle wird es nähmlich mit einem Andern, ihm in gewisser Hinsicht Ähnlichen, verglichen, um durch diese Vergleichung die eigentliche Vorstellung von der Sache zu erregen. Das, womit etwas verglichen wird, heißt daher ein Bild desselben, indem dadurch das Verglichene für das Gemüth des Wahrnehmenden auf gewisse Weise abgebildet wird; und wie das Bild einer Sache im Spiegel an dieser selbst sein Gegenbild hat, so nennt man auch das, was mit einem Anderen verglichen und durch dieses bildlich dargestellt wird, das Gegenbild, ob es gleich an und für sich betrachtet etwas Unbildliches seyn kann. So kann die Idee der Gerechtigkeit dadurch bildlich ausgedrückt werden, daß man diese Tugend als eine Göttinn mit Schwert und Waage in den Händen darstellt, in welchem Falle ein bloßer Vernunftbegriff das Gegenbild von diesem Bilde ist. Der bildliche Ausdruck kann aber 1) Folge der bloßen Nothwendigkeit seyn. Dieß findet statt, wenn

in einem bestimmten Falle kein eigentlicher Ausdruck möglich ist, z. B. wenn die Sprache zu arm ist, um gewisse Begriffe mit solchen Wörtern zu bezeichnen, die ihnen als eigenthümliche Zeichen angehören — daher sind die Reden solcher Völker, deren Sprache noch nicht reich an Wörtern zur Bezeichnung der höheren oder weiteren Begriffe des Verstandes und der Vernunft ist, voll von Bildern, und selbst in den an solchen Wörtern reichen Sprachen waren die meisten derselben ursprünglich bildlich — oder wenn ein gewisses Darstellungsmittel überhaupt nur auf eine gewisse Classe von Dingen beschränkt ist und dennoch durch dasselbe auch andere, nicht zu dieser Classe gehörige Dinge dargestellt werden sollen — daher nimmt die Mahlerkunst, wenn die das Übersinnliche oder Geistige darstellen soll, durch Versinnlichung oder Verkörperung desselben zum bildlichen Ausdruck ihre Zuflucht, indem sie mit ihren Umrissen und Farben nur Sinnliches oder Körperliches durch eigentlichen Ausdruck darstellen kann. — 2) kann er eine Folge der unwillkührlichen Ideenassociation seyn. Denn da sich diese Verknüpfung der Vorstellungen auch nach dem Gesetze der Ähnlichkeit richtet (Log. §. 144. Anm.), so ist es leicht möglich, daß bey der Darstellung des Inneren durch Äußeres Ähnliches mit Ähnlichem sich vergesellschaftet, daß z. B. Haß mit Abstoßung, Liebe mit Anziehung, Jugend mit Frühling, Alter mit Winter, Tod mit Schlaf, Unruhe mit Sturm u. s. w. verglichen wird. — Er kann endlich 3) eine Folge des Witzes (§. 47. Anm. 2.) seyn, der in Verbindung mit der Einbildungskraft (§. 61. Anm.) das Innere absichtlich auf eine bildliche Weise darstellt, um die Dar-

stellung überhaupt durch diese Art des Ausdrucks zu beleben. Denn alles, was uns bey der Vorstellung eines Gegenstandes an Ähnliches erinnert, erweckt in uns mehr oder weniger Nebenvorstellungen, die durch stärkere Gemüthserregung ein Mittel werden, das Darzustellende mit höherer Klarheit und Lebendigkeit anzuschauen. Übrigens kann der bildliche Ausdruck entweder mit dem eigentlichen vermischt vorkommen, wie beym Gebrauche der Gleichnisse, der Metaphern und der Tropen überhaupt, oder er kann rein-bildlich seyn, so daß der Ausdruck etwas Räthselhaftes erhält und das Abgebildete erst durch einiges Nachdenken gefunden werden muß, wie bey den sogenannten Allegorien und Parabeln *).

---

*) Da bey allem bildlichen Ausdruck eine gewisse Übertragung (μεταφορα), Verkehrung (τροπη, τροπος) oder Veränderung (αλληγορια) des eigentlichen Ausdrucks so wie eine gewisse Vergleichung (παραβολη) statt findet, so kann man im Grunde den bildlichen Ausdruck überhaupt auch metaphorisch, tropisch, allegorisch und parabolisch nennen. Auch haben die Alten jene Wörter in sehr verschiedenen Bedeutungen genommen und oft eines für das andere gesetzt, wie man sich leucht überzeugen kann, wenn man die Erklärungen derselben in Ernesti's lexicis technologiae rhetoricae Graecorum et Latinorum mit einander vergleichen will. Indessen bezeichnet man doch jetzt gewöhnlicher verschiedene Arten des bildlichen Ausdrucks damit, von welchen die besonderen Theorien derjenigen Künste handeln müssen, die davon Gebrauch machen. Die Theorie der Poesie, der Beredsamkeit, der Mahlerey u. s. w. müssen daher das

Anmerkung 2.

Der Styl hat bekanntlich seinen Nahmen von dem Griffel (ςυλος), dessen sich die Alten als eines Werkzeugs zum Schreiben bedienten. Die eigenthümliche Art und Weise den Griffel zu führen — dann die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem schriftlichen Werke als Producte der redenden Kunst, und selbst im mündlichen Vortrage — endlich die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem schönen Kunstwerke überhaupt (τροπος της εργασιας, wie es die Griechen auch nannten) — dieß sind die verschiedenen Bedeutungen, in welchen das Wort Styl genommen werden kann und von welchen die letzte die allgemeinste ist, in der wir es auch hier nehmen *). Da nun die schöne Kunst verschiedene Sphären hat oder mehrere Künste unter sich begreift, so hat auch jede schöne Kunst ihre besondere Art des Ausdrucks oder

---

Weitere über die einer jeden dieser Künste eigenthümliche Art des bildlichen Ausdrucks lehren.

*) Manche verstehen freylich in einer noch umfassenderen Bedeutung unter Styl den ästhetischen Charakter eines Kunstwerks überhaupt (z. B. Böttiger in seinen Andeutungen u. s. w. Abth. 1. S. 38. wo auch die Erklärung von Mengs — il modo di essere delle opere di pittura, scultura etc. — angeführt wird, die im Grunde daselbst sagt). Allein der Styl macht wohl nur einen Theil vom ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes aus, nicht aber ihn selbst und ganz. Zum ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes gehört auch der ästhetische Stoff, aus dem es hervorgeht, und diesen kann man nicht füglich Styl nennen. Jene Erklärung scheint daher etwas zu weit. Vergl. hierüber auch den folgenden Paragraph.

ihren Styl; daher die Nahmen: Plastischer, pittoresker, musikalischer, poetischer Styl, welche auch zuweilen übertragen werden, so daß z. B. von einem plastischen Styl in der Mahlerey, und von einem pittoresken in der Bildnerey, auch wohl vom plastischen und pittoresken Styl in der Poesie, die Rede ist. Da ferner jede Kunst ihre kleineren Sphären hat, innerhalb welcher sie gewisse Gattungen von Kunstwerken aufstellt, so hat auch wieder jede von diesen ihren Styl; daher die Ausdrücke: Epischer, lyrischer, dramatischer, historischer, epistolarischer oder Briefstyl, desgleichen Kirchen- und Opern-Styl. Da endlich jede Kunst ihre verschiedenen Entwicklungsstufen oder Perioden hat, innerhalb welcher sie in ihren Producten dem Ideale der Kunst bald mehr bald weniger entspricht, so gehen auch hieraus verschiedene Arten des Styls hervor; daher die Ausdrücke: Roher, hoher, edler zarter oder feiner, antiker und moderner Styl, Styl des goldenen Zeitalters der Kunst, Idealstyl und natürlicher Styl. Allein auch jeder Künstler, der nicht bloßer Nachahmer ist, hat seine mehr oder minder eigenthümliche Art des Ausdrucks; daher der individuale oder persönliche (Homerische, Ciceronianische, Raphaelsche, Mengsische, Mozartsche, Cherubinische u. s. w.) Styl, an welchem der Kenner oft den Urheber eines Kunstwerkes erkennt, wenn auch der Nahme desselben entweder gar nicht anderswoher bekannt oder unrichtig angegeben ist. Aus diesem Styl entspringt dann wieder der Schulstyl, wiefern man nähmlich unter einer Schule in ästhetischer Bedeutung eine Reihe von Künstlern versteht, die einem gewissen Style folgen, sowohl beym Ausüben der Kunst als

beym Unterricht in derselben, wodurch sich der Styl familienartig fortpflanzt oder vom Meister auf die Schüler übergeht *). So wie nun jeder Mensch in seinem gesammten Betragen oder Verhalten eine gewisse Manier hat, wodurch er von andern Indivi-

*) Solche Schulen gab es schon bey den Alten, indem Plinius (hist. nat. 35, 5.) die helladische und asiatische oder jonische Mahlerschule (genus picturae nennt er's) unterscheidet und erzählt, daß durch Eupompus die helladische in die sicyonische und attische zerfallen sey. Ob es außer diesen in Griechenland auch noch eine äginetische und korinthische Schule gab, ist wenigstens zweifelhaft. S. Winkelmann's Gesch. der Kunst des Alterthums (S. 319. der Dresdner Ausgabe) vergl. mit Lessing's Anmerkungen dazu (in den verm. Schriften. Thl. 10. S. 250.) Da solche Schulen sich größten Theils nach gewissen geographischen Völkerabtheilungen bilden und Nationen wie Individuen immer etwas Eigenthümliches haben, so kann man auch verschiedene Arten des Nationalstyls unterscheiden, z. B. den ägyptischen griechischen, hetrurischen, römischen, französischen, niederländischen u. s. w. wo denn zuweilen Schul- und Nationalstyl aus leicht begreiflichen Gründen zusammen fallen. Diese Eintheilung läßt sich auch mit Zeitverhältnissen verbinden, z. B. alt- und neu-römischer Styl. Die verschiedenen Arten des Styls nach ihren wesentlichen Merkmahlen zu charakterisiren, ist theils Sache der Kunsttheorie im Einzelnen, theils Sache der Kunstgeschichte, wiewohl eine solche Charakteristik immer mit großen Schwierigkeiten verknüpft bleiben wird, weil die Unterschiede oft so fein sind, daß sie nur gefühlt, aber nicht mit Worten bezeichnet werden können.

duen eben so leicht als durch die Gestalt unterschieden wird, so hat er auch dieselbe als Künstler in Ansehung seines Styls *). Die Manier hat nähmlich ihren Nahmen von der Hand (manus) und bedeutet also eigentlich die Führung der Hand. Da nun die Hände uns von der Natur als Bewegungswerkzeuge gegeben sind und zur individualen Persönlichkeit gehören, mithin in manchen ihrer Bewegungen leicht der Nothwendigkeit der Angewöhnung unterliegen können, der Griffel hingegen ein selbstgewähltes Werkzeug freyer Thätigkeit ist, das, wenn es seinem Zwecke nicht entspricht, leicht verändert oder mit einem andern vertauscht werden kann: so versteht man unter Manier meisten Theils eine durch Angewöhnung beschränktere, unter Styl aber eine freyere Art des Ausdrucks. Da indessen die Hand den Griffel leiten muß, so hängt natürlich die Führung des Griffels ab von der Führung der Hand, und der Styl eines Künstlers kann deßhalb nie von aller Manier frey seyn. Vielmehr ist der persönliche Styl mit der Totalität und Beschränktheit des Individuums so innig verwachsen, daß man mit Büffon sagen kann, der Styl ist der Mensch selbst, und daß man den persönlichen Styl in Hinsicht dieser individualen Bestimmtheit auch gerazu die Manier des Künstlers nennen kann. Daher hat jeder von den drey berühmten Tragikern des Alterthums seine Manier, und eben so haben sie Homer

---

*) Über den Unterschied der Manier (modus aestheticus) von der Methode (modus logicus) vergl. Logik. §. 118. Anm. Im gemeinen Redegebrauche werden jedoch beyde oft mit einander verwechselt.

und Virgil, Demosthenes und Cicero, Phidias und Praxiteles, Zeuxis und Parrhasius, Göthe und Wieland, Garrik und Iffland *). Hieraus folgt nun von selbst, daß die Manier an und für sich nichts Tadelnswerthes ist; denn was allen Künstlern zukommt, sofern sie Individuen sind, ist von der Individualität nicht trennbar und kann billiger Weise keinem Tadel unterliegen. Erst dann wird die Manier fehlerhaft, wenn sie den Producten eines Künstlers eine solche Einförmigkeit gibt, daß man sieht, er stehe unter der absoluten Herrschaft seiner Manier, er könne sich bis in das Detail der Ausführung hinein so wenig über

---

*) Sehr richtig sagt Böttiger in der vorhin angeführten Schrift (S. 41.): „Jeder gute Künstler und jede gute Schule hat gewisser Maßen ihre eigene Manier, die jedoch mit dem, was man Styl nennt, auf's zarteste zusammen geschmolzen seyn muß. — Eben so erklärt sich Fiorillo in der Gesch. der zeichnenden Künste (B. 1. S. 152.): „Eine völlige Freyheit von aller Manier, d. h. eine Darstellung, die bloß durch die allgemeine Natur der Gegenstände bestimmt wird, ohne daß sich der individuale Geist und Charakter des Künstlers hineinmischt, läßt sich auch beym größten Kunstgenie beynahe nicht denken. Selbst derjenige Mahler, der seine Kunst nach der einzig richtigen Methode und in ihrer größten Ausdehnung studirt, der sich durch die Antiken, durch die besten vorhandenen Werke neuerer Meister und hauptsächlich durch Beobachtung der Natur gebildet hat, wird sich doch mit dem Fortgange der Jahre eine gewisse festgesetzte Weise, eine Manier aneignen. In diesem Sinne kann man selbst einem Raphael, Correggio, Michelangelo u. s. w. Manier zuschreiben."

sie erheben, daß aus Mangel an Freyheit in seiner Production die Producte selbst keine Abwechslung in der Form erhalten, sondern alle wie über Einen Leisten geschlagen aussehen. Ein solcher Künstler manierirt oder fällt in's Manierirte, und wenn er dieß nicht bloß bewußtlos, sondern sogar absichtlich thut, weil er seine Manier für etwas Köstliches oder Kostbares hält, das er ja bewahren müsse (vielleicht auch, um sich dadurch das Ansehen der Originalität zu geben — §. 62. Anm. 2.), so entsteht hieraus der affectirte oder preciöse Styl. Die sclavische Nachahmung einer fremden Manier, aber ist noch verderblicher für die Kunst, weil sie die Selbstständigkeit des Künstlers aufhebt, die nachgeahmte Manier noch mehr beschränkt und verschlechtert, und folglich die Erweiterung der Kunst durch die möglich größte Mannigfaltigkeit des Styls hemmt. Diese Nachahmung sollte vorzugsweise Nachäffung genannt werden, indem der Affe auch nur die äußeren Manieren des Menschen, ohne Verstand und Selbstständigkeit, nachmacht. Dadurch kann eine Manier, die beym Urheber, ungeachtet er damit vielleicht in's Manierirte fällt, wegen anderer großen Vorzüge noch erträglich ist, völlig abgeschmackt und unleidlich werden (z. B. die Richtersche).

§. 65.

Eine schönes Kunstwerk muß einen gewissen Charakter haben, welcher bestimmt ist, theils durch die Erfindung theils durch die Ausführung des ästhetischen Stoffs, aus welchem es hervorgeht. In beyderley Hin-

sicht aber muß es sich dem Gesetze der Schönheit §. 60. Anm. unterwerfen. Es müssen ihm daher folgende wesentliche Eigenschaften zukommen, die auch als Regeln oder Postulate der schönen Kunst ausgesprochen werden können: Einheit und Mannigfaltigkeit, Vollständigkeit und Präcision, Proportion und Schicklichkeit, Deutlichkeit und Correctheit.

Anmerkung 1.

Wer ein schönes Kunstwerk schaffen will, muß wohl über das, was sein Product eigentlich seyn und bedeuten soll, mit sich selbst einig seyn. Sonst wird er bey der Production so hin und her schwanken, daß es dem Product an einem bestimmten Ausdrucke fehlt und der Wahrnehmende nicht weiß, was ihm dargestellt werden sollte. Ein schönes Kunstwerk hat also Charakter (ästhetisches Gepräge, von χαρασσειν, einschneiden, prägen, stempeln), wenn es etwas Bestimmtes auf eine bestimmte Weise darstellt, mithin der Künstler bey der Erfindung sowohl als Ausführung seines ästhetischen Stoffes das, was er darstellen wollte, immer vor Augen hatte *). Das Charakteri-

*) Charakter hat eigentlich jedes Ding in der Welt, weil jedem gewisse Merkmahle (notae s. characteres) zukommen. Dieß ist die logische Bedeutung des Worts (Log. §. 16). Wie man aber in anthropologischer Hinsicht nicht jedem Menschen Charakter zugesteht, so auch in ästhetischer Hinsicht nicht jedem Kunstwerke.

stische an einem schönen Kunstwerke ist folglich nichts anderes als das Ausdrucksvolle oder Bedeutsame und ebendarum ein nothwendiges Bedingniß des ästhetischen Wohlgefallens. Denn wie könnte ein Kunstwerk ohne Ausdruck oder Bedeutung gefallen? Aber es reicht keineswegs hin, das Kunstwerk zu einem solchen Objecte zu erheben, welches in jeder Hinsicht oder als ein vollendet schönes Product gefallen müßte. Denn wenn ein Object noch so viel Ausdruck und Bedeutsamkeit hätte, dabey aber so häßlich und niedrig wäre, daß diese Eigenschaften durch jene recht hervorgehoben und in ihrer ganzen Blöße dargestellt würden, so könnte jenes Object nur Mißfallen erregen (§. 45. und 46. nebst den Anm.), und als Product der Kunst auf den Titel eines schönen Kunstwerks keinen Anspruch machen. Es muß also der Künstler schon bey der Erfindung seines Stoffs oder der Wahl des Darzustellenden darauf sehen, daß es ein wahrhaft ästhetischer, d. h. des ästhetischen Wohlgefallens empfänglicher Stoff sey *). Noch mehr aber muß er

---

Es gibt folglich charakterlose Producte der Kunst, die keinen echten Kunstwerth haben, wie es charakterlose Menschen gibt, die keinen wahren Menschenwerth haben. Die obige Erklärung nimmt daher das Wort Charakter im engeren Sinne.

*) Die Niederländschen Mahler haben gegen diese Regel oft gefehlt. Sie haben z. B. das Ausscheiden der von den verdauten Nahrungsmitteln übrig bleibenden Theile aus dem thierischen Körper, ob es gleich durchaus kein ästhetischer Stoff ist, dennoch in Gemählden dargestellt. Auch erinnert sich der Verfasser, einmahl in einem englischen Karikaturbilde denselben

bey der Ausführung desselben oder bey der wirklichen Darstellung dem Gesetze der Schönheit huldigen, damit er nicht nur auf keine Weise den Geschmack beleidige und dadurch das Wohlgefallen am Producte aufhebe oder wenigstens vermindere, sondern ihn auch möglichst befriedige, oder das ästhetische Wohlgefallen im höchsten Grade bewirke.

Anmerkung 2.

Um nun diesen Zweck zu erreichen, müssen jedem schönen Kunstwerke folgende Eigenschaften zukommen:

1) Einheit und Mannigfaltigkeit, und zwar beyde auf das Innigste verbunden. Denn ohne Mannigfaltigkeit kann ein Kunstwerk die Gemüthskräfte nicht hinlänglich beschäftigen, um sie in einen lebhaften Schwung zu versetzen; und ohne Einheit kann diese Beschäftigung nicht mit sich selbst übereinstimmen oder harmonisch seyn. Daher müssen alle Theile eines Kunstwerks Ein Ganzes ausmachen, so daß z. B. die Episoden in einem Heldengedichte mit

---

Gegenstand dargestellt gesehen zu haben. Wenn nun gleichwohl ein Gemählde, wie die pissende Kuh in der (vormahligen) Kasselschen Gallerie, gefällt und man es sogar eines Kunstraubs für werth hält, so gefällt es nicht jenes Stoffs, sondern der Umgebungen und der Ausführung wegen, die uns über jenen wegsehen lassen. Auch liebt der Geschmack oft aus einer gewissen Bizarrerie gerade solche Curiosa, besonders wenn sie, wie Potter's eben genanntes Gemählde von berühmten Meistern kommen, und legt ihnen schon darum einen höheren Werth bey, als ihnen an sich betrachtet zukommen würde.

der Haupthandlung in genauer Verbindung stehen, und die einzelnen Personen einer Gruppe von Figuren an dem Dargestellten gemeinschaftlichen Antheil nehmen. Denn das bloße Zusammenstellen mehrerer Figuren (wie in der sogenannten Gruppe der Niobe, deren Figuren weder insgesammt Originale sind, noch auch ebendarum ursprünglich zusammen gehörten) bildet noch keine Gruppe, so lange die Figuren isolirt dastehen *). Indessen ist es nicht nöthig, daß die Verbindung immer so eng sey, wie in der Gruppe Laokoon, wo die Figuren sogar durch die Windungen der Schlange gleichsam in einen Körper verschlungen sind. Die Theilnahme durch Blick, Mienen und Stellung angedeutet, ist schon hinreichend, zur Hervorbringung der Einheit in der Mannigfaltigkeit **). Daß aber diese

---

*) Wenn Titian die bekannte Regel gab, daß man bey Vereinigung verschiedener Gegenstände zu einer Gruppe die Form einer Weintraube vor Augen haben solle, so bezieht sich diese Regel allerdings auch auf die Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Allein jener große Kolorist nahm dabey, außer der gefälligen Rundung, vornehmlich auch Rücksicht auf den schönen Wechsel von Licht und Schatten und das Durchfallen der Lichter. Denn an sich betrachtet wäre die Form einer Weintraube wohl kein schickliches Modell zu einer Gruppe.

**) Vielleicht kann diese Bemerkung zur Rechtfertigung Raphael's dienen. In dem letzten seiner unsterblichen Werke, der Verklärung Christi, ist bekanntlich oben die Verklärung selbst, unten hingegen oder im Vorgrunde der Mondsüchtige, umgeben von denjenigen Jüngern, die nicht mit auf dem Berge waren und den Kranken nicht heilen konnten, darge-

Einheit in der Mannigfaltigkeit allein nicht das ganze Wesen der Schönheit ausmache, ist schon oben (§. 22. Anm.) bemerkt worden; sie ist nur ein wesentliches Stück derselben (Log. 39. nebst der Anm.) *).

---

stellt. Deßhalb sagt Falconet (Oeuvres T. 4. p. 274.): «Cesont deux sujects sans rapport, et que, par économie il semble, on ait voulu répresenter dans un seul tableau, dans un seul instant, et sur un même site." — Allein eine Beziehung (rapport), wodurch beyde Handlungen zusammenhängen und gleichsam Theile einer werden, findet dennoch statt. Einige von den Jüngern zeigen nähmlich hierauf nach dem Berge, nicht als wenn sie wahrnehmen oder ahneten, was dort vorging, sondern nur, nach der Idee des Künstlers, den Mondsüchtigen und dessen Vater auf die Macht Christi, der sich jetzt auf dem Berge befinde und ihnen allein helfen könne und werde; zu verweisen. Beyde Handlungen können und müssen also in einem Zeitpuncte zusammen gedacht werden, wie sie der Künstler in Einem zur Anschauung gegeben hat, und die eine bezieht sich auf die andere, indem Christus auch dadurch verherrlicht wurde, daß seine Jünger während seiner Abwesenheit nicht helfen konnten und deßhalb auf ihn, den alleinigen Retter, hindeuteten. Etwas lose ist die Verbindung freylich. Aber den harten Tadel Falconet's Richardson's u. A. verdient darum das herrliche Kunstwerk nicht. Schwerer möchte sich in dieser Hinsicht Michelangelo's jüngstes Gericht und Mengs Parnaß rechtfertigen lassen. S. Ramdohr über Mahlerey und Bildhauerarbeit. Thl. 2. S. 25 ff.

*) Wenn man gerade und krumme Linien mit einander vergleicht, so zeigt sich in jenen mehr Einheit,

2) Vollständigkeit und Präcision, so daß weder etwas fehlt, was nothwendig zum Producte gehört, wenn es dem Begriffe vom Dargestellten entsprechen soll, noch etwas Überflüßiges vorhanden ist, wodurch das Product gleichsam überladen würde. Manches Einzelne kann für sich betrachtet schön seyn; wenn es aber heißt: Nunc non erat his locus, so muß es um des Ganzen willen lieber aufgeopfert werden — ein Opfer, das besonders jungendlichen Künstlern so schwer wird. Daher ist eine Rede mit mancherley Digressionen, ein Landschaftsgemählde mit zu viel solchen Gegenständen, die zur bloßen Staffirung gehören, fehlerhaft, weil dadurch die Aufmerksamkeit

weil sie immer dieselbe Richtung behalten, in diesen mehr Mannigfaltigkeit, weil sie stets ihre Richtung verändern. Sie verändern aber die Richtung nicht plötzlich, wie ein Körper, der sich im Zickzack bewegt, sondern allmählig, so daß es scheint, als wenn sie der Veränderung ungeachtet immer dieselbe Richtung behielten. Daher fallen krumme Linien und dadurch bestimmte Gestalten gewöhnlich besser ins Auge, als gerade und die von diesen begränzten Figuren. In jenen scheint wegen der größeren Mannigfaltigkeit mehr Freyheit, in diesen wegen der größeren Einheit mehr Bestimmtheit oder Beschränktheit zu seyn. Daher nennt Hogarth in seiner analysis of beauty die Wellenlinie als diejenige, in welcher mit der größten Mannigfaltigkeit die größte Einheit gepaart sey, die eigentliche Schönheitslinie, aus welcher, wenn sie um einen festen Körper gewunden werde, die Linie der Anmuth entspringe. Indessen erstreckt sich die Forderung der Einheit und Mannigfaltigkeit viel weiter, als auf Linien und daraus construirte Figuren.

von der Hauptsache abgelenkt wird *). Die Präcision verhüthet also, daß das Werk nicht mehr als vollständig werde, die Vollständigkeit aber, daß ihm kein wesentlicher Theil fehle; welcher Theil aber wesentlich sey, muß der Begriff vom Ganzen bestimmen. An einer Bildsäule, die den ganzen Körper darstellen soll, dürfen auch die Extremitäten nicht fehlen; an einer Büste aber fehlen sie eben darum, weil nur der Kopf mit den angränzenden Theilen des Oberleibs dargestellt werden soll. Die Vollständigkeit ist also stets relativ **).

---

*) Wie Sulzer (in der Allg. Theorie der schönen Künste, Art. Staffirung) behaupten könne, die Staffirung sey bisweilen das Wichtigste in der Landschaft, ist schwer zu begreifen. Ein Gemählde, in welchem nicht das Landschaftliche selbst die Hauptsache wäre, verdiente wenigstens den Nahmen einer Landschaft nicht.

**) Die Bekleidung ist an und für sich betrachtet etwas Unwesentliches für den Körper, und wird daher oft ganz weggelassen oder nur angedeutet, aus einem schon früher angegebenen Grunde (§. 36. Anm.); aber in gewissen Fällen (z. B. bey Darstellung einer Vestalinn) ist sie wesentlich, indem die Nacktheit dem Charakter einer solchen Figur widerstreiten würde. Bey Darstellung wirklicher Gegenstände (z. B. einer Landschaft, die irgendwo existirt) ist es zwar dem Künstler erlaubt, etwas hinzuzusetzen, was die Harmonie des Ganzen befördern kann, oder wegzulassen, was dieselbe stören würde, damit (wie Sulzer a. a. O. Art. Landschaft sagt) ein Ganzes entstehe, dem nichts fehlt und das durch nichts Überflüssiges verunstaltet wird. Aber dieses Zusetzen und Wegneh=

3.) Proportion und Schicklichkeit, so daß jeder einzelne Theil zu allen übrigen sowohl als zum Ganzen im gehörigen Ebenmaße steht und auch zum Begriffe des Ganzen paßt. Denn wenn die Theile einer Säule eines Hauses, einer Rede oder eines Dramas, die Glieder eines menschlichen oder thierischen Körpers, die Personen einer Gruppe u. s. w. kein richtiges Verhältniß zu einander haben, so störet dieß das Wohlgefallen am Producte eben so wohl, als wenn Griechen und Römer auf den Theater in französischer Kleidung erscheinen, oder eine Kirche wie ein Opernhaus verziert ist, oder gemeine Dinge mit hochtrabenden Worten dargestellt werden *). Die erlaubte Verletzung der Proportion und Schicklichkeit aber, um etwas lächerlich darzustellen (z. B. in der Karikatur) ist kein Einwurf gegen diese Regel, sondern vielmehr Bestätigung derselben. Denn hier ist es eben darauf abgesehen, durch Verletzung der Regel eine Art von Ungereimtheit zu bewirken, welche Lachen erregt (§. 47. Anm. 1.) **).

---

men darf doch niemahls wesentliche Theile (d. h. solche, die den Charakter einer ganzen Gegend bestimmen, wie Berge und Flüsse) betreffen, weil sonst die Präcision und Vollständigkeit leiden würde.

*) Was Aristoteles in seiner Rhetorik (3, 7.) vom Schicklichen der Rede (πρεπον της λεξεως) sagt, gilt mutatis mutandis von allen Producten der Kunst und verdient hier verglichen zu werden.

**) Lessing bemerkt in den kleinen Fragmenten artistischen Inhalts (Verm. Schriften Th. 10. S. 80.), daß die Alten bisweilen das Kostum der Schönheit nachsetzten, und führt als Beyspiel an

4.) Deutlichkeit und Correctheit, so daß dasjenige, was der Künstler darstellen wollte, von dem Wahrnehmenden leicht gefaßt werden kann, und in der Darstellung selbst auch die kleineren Fehler, welche die Wirkung des Ganzen stören würden, vertilgt sind. Mit Recht fordert man daher von einem Kunstwerke, daß es sich selbst ausspreche — ein in dieser Bedeutung recht passendes Wort — indem das Wohlgefallen an demselben Abbruch leiden muß, wenn das Verstehen des Kunstwerks auch für den geübten Beurtheiler mit solchen Schwierigkeiten verknüpft ist, daß es eine ungewöhnliche Anstrengung fordert und am Ende doch den Beurtheiler zweifelhaft läßt, ob er das Innere des Künstlers aus dem Äußeren der Darstellung richtig enträthselt habe. Durch gute Anordnung der Theile und eine gehörige Vertheilung von Licht und Schatten, (welche nicht

---

die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beym Montfacon (Antiq. expl. P. 1. Tab. XXVIII. 1.), die keinen Schleyer nicht einmahl eine Inful hat, sondern in ihren freyen natürlichen Haaren dargestellt ist. Solche kleine Abweichungen vom Kostum um höherer Zwecke willen sind der Kunst allerdings gestattet. Darum sucht sie auch das Mißfällige, was einmahl zum Begriff eines Dinges gehört, möglichst zu verbergen. Wenn daher die Alten den Vulkan abbildeten, so deuteten sie zwar dessen Hinken an als etwas zur Vorstellung von diesem Gotte Gehöriges, aber so, daß daraus keine Mißgestalt entstand, wie Cicero (de natt. dd. 1.) bezeugt: „Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis."

bloß in der Mahlerey, sondern in jeder Art der Darstellung, sie geschehe durch Farben oder Töne oder Bewegungen, statt finde) wird jene Deutlichkeit vorzüglich befördert, indem dadurch die bedeutendsten Parthien hervorgehoben und dem Auge oder Ohre des Wahrnehmers gleichsam näher gerückt werden *). Demnach sind allegorische Darstellungen, wenn sie so räthselhaft sind, daß man ihren Sinn nur durch langes Nachsinnen und auch dann kaum entdecken kann, eben so fehlerhaft, als historische Gemählde, wo die Haupthandlung nicht so dargestellt ist, daß man sie auch ohne gelehrten Commentar, selbst ohne erklärende Über- oder Unterschrift aus der Darstellung selbst verstehen kann **). Was soll man aber zu jenem My-

*) Schon Cicero (de orat. 3, 26.) nennt jene Vertheilung von Licht und Schatten „umbram aliquam et recessum, quo magis id, quod erit illuminatum, exstare atque eminere videatur." Nachdem er dieß mit Beyspielen von der theatralischen Kunst des Roscius erläutert hat, fährt er fort: „Neque id actores prius viderunt, quam ipsi poetae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus utrisque submittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur distinguitur." — Aus den verschiedenen Abstufungen des Lichts und des Schattens geht das ästhetische Helldunkel (clair - obscur) hervor, welches oft, gleich dem Dämmerlichte in der Natur, einen magischen Reitz über die dargestellten Gegenstände verbreitet. Wie aber die Natur sich nicht stets im Dämmerlichte zeigt, so soll auch die Kunst nicht immer im Helldunkel erscheinen.

**) Der Gebrauch der Schrift zur Verständlichmachung eines historischen Gemähldes ist eigentlich unstatthaft,

sticism in der Kunst sagen, der das Darzustellende absichtlich in ein undurchdringliches Dunkel hüllt, damit es nur geweihte, durch ein inneres Licht gleichsam übernatürlich erleuchtete Augen erblicken können? — Die Kunst hat freylich, wie die Wissenschaft, ihre Geheimnisse oder Mysterien, d. h. wir stoßen auf dem Gebieth der Kunst und der Wissenschaft auf Dinge, die wir nicht begreifen und mit Worten erklären können, wo unaussprechliche Gefühle und unbestimmte Ahnungen das einzige Medium sind, durch welches sich uns jene Dinge offenbaren. Dieser nothwendige und natürliche Mysticism ist ein heiliger Schleyer, der gleich jenem der Isis alles umgibt, was über das Irdische, Sinnliche und Endliche hinausstrebend sich zum Himmlischen, Idealischen und Unendlichen erhebt. Ganz etwas anderes aber ist der zufällige und affectirte Mysticism, der in unseren Tagen in der Kunst, wie in der Wissenschaft, mehr als je herrschend geworden, und von dem ein neuerer Denker mit Recht sagt, daß er sich im Großen nur dann rege, wenn die Lebenskraft einer Nation untergegangen, und daß uns ebendeßhalb unsere Zeiten um so trauriger erscheinen müssen, wo selbst diejenigen, welche sich die Wissenden nennen, anfangen, sich recht mit Eifer auf den

---

obwohl selbst große Mahler, wie Raphael und Annibal Carracci, sich dieses Hülfsmittels bedient haben. S. Richardson traité de la peinture, T. 1. p. 89. Die Art und Weise aber, wie die neueren Karikaturisten von der Schrift Gebrauch machen, ist ganz und gar unkünstlerisch und entstellend.

Mysticism zu legen, indem ein solcher künstlich hervorgebrachter Mysticism ein unwidersprechlicher Beweis von innerer Mattigkeit sey, und folglich jedem wahr und kräftig empfindenden Gemüth etwas durchaus Widerstrebendes seyn müsse *). — Diesem und anderen Fehlern in der Kunst beugt das Streben nach Correctheit vor, das daher allen Künstlern nicht genug empfohlen werden kann. Denn es ist kaum möglich, daß beym ersten Entwurfe sowohl als bey der Ausführung desselben, während das Gemüth in der Stunde der Weihe vom darzustellenden Gegenstande innig ergriffen und durchdrungen war, nicht mancher Fehler eingeschlichen seyn sollte, der, wenn er auch unbedeutend scheinen möchte, doch dem Wohlgefallen am Ganzen Abbruch thut **). Wenn daher der Rausch der Begeisterung

*) S. Spillecke's Abhandlung: Benedict Spinoza oder über Atheism, Fatalism und Mystizism — in der Berl. Monathschr. Jul. 1808. Man muß übrigens nicht vergessen, daß die Dunkelheit eine treffliche Verschanzung ist, hinter welcher man sich im Fall der Noth verbergen kann. Denn schon der ehrliche Sancho Pansa sagte: «Wenn man mich nicht versteht, so ist's kein Wunder, wenn man meine Sentenzen für Narrenpossen hält. Es schadet aber nichts; ich verstehe mich und weiß, daß ich in dem, was ich gesagt habe, keine Dummheiten gesagt habe." (Donquix. B. 9. K. 2.) — So wird die Dunkelheit für gewisse Schriftsteller, was der Nebel, womit schützende Gottheiten zuweilen die homerischen Helden umgaben, für diese Helden wurde.

**) Nur Stümper in der Kunst pflegen ihre Incorrectheit mit der Unbedeutendheit der Fehler zu entschul-

vorüber ist, so wird die kälter prüfende und wägende Urtheilskraft noch mancherley zu bessern finden und zu dieser Operation auch einen gewissen dem Umfange des Products angemessenen Zeitraum nöthig haben (nach dem Horazischen: Nonum prematur in annum). Hier ist es also, wo auch der Fleiß, selbst der eiserne (labor improbus), sein Plätzchen findet und dem Genie zu Hülfe kommen muß. Da, läßt sich mit Schiller sagen,

---

digen. Die größten Künstler sind gewöhnlich auch die correctesten. Dennoch kann auch wohl einem großen Componisten eine falsche Quinte, oder einem großen Dichter ein schlechtgebildeter Vers entwischen (z. B. Göthe'n folgender fünffüßige Hexameter in der Achilleis:

Wandelt und jeder die Schritte mißt, jeder den Athem —

der selbst dann noch lahm bleiben würde, wenn man ihn etwa durch ein eingeschobenes Und hinter mißt auf sechs Füße stellen wollte.) So war auch Raphael nicht immer glücklich in Zeichnung der Hände, und Ludovico Caracci beging gar in dem Gemählde, womit er die Kathedrale von Bologna schmückte, und welches die Verkündigung vorstellte, den Fehler, daß er dem Gewande, womit er den auf die Maria zuschreitenden Engel bekleidete, einen Faltenwurf gab, welcher der gegenseitigen Lage der Füße im wechselnden Fortschritte entgegen war, und daher den rechten Fuß an der Stelle des linken und umgekehrt erblicken ließ. Da der Künstler (sagt man) diesen Fehler erst nach Wegnahme des Gerüstes entdeckte, und ihm nun nicht mehr abhelfen konnte, grämte er sich darüber zu Tode. Wie müßte der Tod unter unsern Künstlern wüthen, wenn diese eben so ängstlich wären!

Da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element!

nicht aber,

Wenn, das Todte bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt.

Denn hier würde der kältere Fleiß den entbrannten Genius bald abkühlen. Daß übrigens auch der nachbessernde Fleiß seine Schranken haben müsse, indem durch zu vieles und zu langes Corrigiren die ursprüngliche Kraft und Haltung eines Kunstwerkes vermindert und besonders jene angenehme Nachlässigkeit (grata negligentia), welche die Kunst in der Kunst verbirgt, verwischt werden würde, versteht sich von selbst. Das Streben nach Correctheit darf also nicht in Peinlichkeit, der man den Zwang der Schule ansieht, ausarten (§. 61. Anm.) *).

*) Unter Lessing's kleineren Fragmenten artistischen Inhalts (in den verm. Schriften Th. 10. Nr. 4. S. 69 ff.) findet sich auch eines mit der Überschrift: Von den nothwendigen Fehlern (Fragm. 2. S. 71 — 73.). Darunter versteht er „solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht seyn würden, denen man nicht anders als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann." — Als solche Fehler führt er an, daß Milton im verlornen Paradiese dem Adam den Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange gebe, welcher Kenntnisse voraus setzte, die Adam noch nicht haben konnte — ferner, daß Milton Gott den Vater anders vom Sohn reden lasse, als es der kirchlichen

Anmerkung. 3

Die in der vorigen Anmerkung aufgeführten Eigenschaften schöner Kunstwerke sind wesentlich und nothwendig, und lassen sich daher in eben so viele ästhetische Regeln oder Kunstpostulate auflösen, z. B. ein schönes Kunstwerk soll Einheit mit Mannigfaltigkeit verbinden — vollständig und präcis seyn u.

Orthodoxie gemäß sey. Wenn L. hier nicht mit den Theologen seinen Scherz trieb, so hätt' er wohl keine unpassenderen Beyspiele wählen können. Der Dichter hat ja wohl völlige Freyheit, seinen Gegenstand nach seinen Zwecken zu behandeln, und braucht nicht darnach zu fragen; ob das, was er dichtet, aus einem anderen als poetischen Gesichtspuncte betrachtet, richtig sey. Sonst hätte Milton auch Adam und Eva, Engel und Teufel, und Gott selbst nicht dürfen in englischer Sprache reden lassen. Jene Freyheit hat aber jeder Künstler. Er macht also gar keinen Fehler, wenn er davon Gebrauch macht. Ohne diese Freyheit gäb' es überall keine Kunst. Ein Fehler aber, der die conditio sine qua non von vorzüglichen Schönheiten wäre, ist ein contradictio in adjecto. Nothwendige Fehler kann demnach keine gesunde Ästhetik zulassen. Etwas anderes aber ist, was Fiorillo in der Gesch. der zeichn. Künste (B. 2. S. 89.) von Titian's Verfahren sagt: „Bey der Anlegung der letzten Hand pflegte er manchmahl einiges mit den Fingern zu verwischen, welches dann mehr Wirkung that, als wenn es mit dem Pinsel gemacht wäre; denn da er großen Fleiß anwandte, um seinen Arbeiten den höchsten Grad von Vollendung zu geben, so durfte er sich am Ende kecker und geistreicher Striche bedienen, wodurch er die angewandte Arbeit verbarg."

s. w. Wie es aber der Künstler anzufangen habe, um diesen Forderungen Genüge zu leisten, läßt sich nicht weiter durch allgemeine ästhetische Regeln bestimmen, sondern muß theils der besonderen Theorie einzelner schönen Künste, theils und vorzüglich dem eigenen Genie und Geschmacke des Künstlers überlassen bleiben. Denn alle Kunstregeln, welche sich nicht bloß auf das Mechanische, sondern auf das Ästhetische selbst an einem schönen Kunstwerke beziehen, sind doch am Ende nichts weiter als unbestimmte Andeutungen dessen, was zum Wesen eines solchen Werkes gehört, wodurch aber niemand dergleichen hervorbringen lernt (§. 62. Anm. 3.). — Außer jenen allgemeinen und nothwendigen Eigenschaften gibt es aber auch noch gewisse Vorzüge, welche schönen Kunstwerken zukommen und das Wohlgefallen an denselben erhöhen können, aber doch nicht an ihnen angetroffen werden müssen, wenn sie auf den Titel schöner Kunstwerke Anspruch machen wollen. Auch müssen dieselben dem jedesmahligen Charakter des Werkes angemessen seyn, indem nicht jedes Kunstwerk jedes möglichen Vorzuges auf gleiche Weise empfänglich ist. Diese Vorzüge können daher bloß als zufällige und besondere Eigenschaften schöner Kunstwerke angesehen werden. Hierher gehören z. B. der ästhetische Reichthum oder die Fülle von ästhetischen Ideen, die einem schönen Kunstwerke zum Grunde liegen *) — die Neuheit und Kühnheit, welche

*) Man nennt ein solches Kunstwerk geistreich oder geistvoll. Nun muß zwar jedes Kunstwerk Geist haben, damit es nicht, wie gewisse nichtssagende Gesich-

in der Verknüpfung und Darstellung jener Ideen durch gänzliche Abweichung vom Bisherigen herrschen — die glänzenden Contraste, die dabey angebracht sind, und vermöge welcher die einzelnen Theile solche Gegensätze bilden, daß das Ganze einen stärkeren Eindruck auf das Gemüth macht, ohne doch dieses auf eine gewaltsame Art zwischen entgegengesetzten Empfindungen herumzuwerfen, in welchem Falle die Contraste schneidend oder schreyend seyn und das Gemüth gleichsam auf die Folter spannen würden *).

---

ter, geistlos sey; aber Reichthum oder Fülle dieses Geistes ist doch kein nothwendiges Erforderniß desselben. Ein Kunstwerk hat nähmlich überhaupt Geist (in ästhetischer Bedeutung), wenn es ästhetische Ideen auf eine das Gemüth belebende Weise ausdrückt, und ein Künstler hat (ästhetischen) Geist, wenn er eines solchen Ausdrucks in seinen Werken fähig ist. Reichthum oder Fülle aber findet in dieser Hinsicht statt, wenn dem Kunstwerk eine so große Menge und Mannigfaltigkeit ästhetischer Ideen zum Grunde liegt, daß dieselben kaum auf eine bestimmte Weise ausgedrückt, mithin vom Künstler zum Theil nur angedeutet, vom Wahrnehmer aber gleichsam nur ahnend aufgefaßt werden können. Daher kann jener Reichthum leicht zur Überfüllung und eben dadurch fehlerhaft werden. Es gibt demnach zwischen dem Geist-reichen und dem Geist-losen ein Mittleres, was man schlechthin das Geistige oder Spirituale eines Kunstwerkes nennen könnte. Was aber die Franzosen gewöhnlich esprit schlechtweg nennen, ist mehr eine Art von Witz und Scharfsinn, der sich durch bons mots und concetti ausspricht, als der wahre ästhetische Geist.

*) So gibt es Musiker, die durch beständigen Wechsel

Daß dergleichen Vorzüge nicht von allen Kunstwerken ohne Ausnahme gefordert werden können, lehrt schon der Umstand, daß es Kunstwerke von anerkanntem Werthe gibt, an welchen sie nicht angetroffen werden, z. B. die meisten Lieder Anakreon's, viele Fabeln Äsop's und Pfeffel's, eine Menge kleiner, leichter und gefälliger Musikstücke von Mozart, Haydn, Himmel, Pleyel u. A. Eben so gibt es eine Menge von Gemählden und Sculpturarbeiten (besonders aus der Classe der Porträtbilder), von Gebäuden, Gärten, Münzen u. d. gl., die sich durch die vorhin genannten Vorzüge wenig oder gar nicht auszeichnen, und dennoch in jedem unbefangenen Beschauer ein lebhaftes Lustgefühl zu bewirken im Stande sind, denen man also mit Unrecht den Nahmen schöner Kunstwerke absprechen würde. Besonders ist der Vorzug der Neuheit durchaus zufällig, weil er nur temporär ist, und, wenn man denselben als eine wesentliche Eigenschaft schöner Kunstwerke betrachten wollte, hieraus folgen würde, daß jene Werke durch ihr Alterthum an ästhetischem Werthe verlieren müßten. Dieser ist aber immerwährend, wenn auch das Kunstwerk den Reitz der Neuheit nach und nach gänzlich verliert, und sein Eindruck auf das Gemüth durch zu

---

des Pianissimo und Fortissimo und durch häufige Ausweichungen aus einer Tonart in die andere ohne vorbereitende Übergänge das Gemüth nicht minder foltern als solche Mahler, die durch grell gegen einander abstechende, und durch keine Mitteltinten verschmolzene Farben recht lebhafte Contraste hervorzubringen meinen.

oft wiederhohlten Genuß etwas geschwächt wird *). Das beständige Streben nach Neuheit aber kann sogar der Kunst nachtheilig werden, indem es den Künstler leicht auf Abwege führt, auf welchen er eben so leicht Nachtreter findet, wenn er sonst ein Mann von Kraft und Gewicht ist. So gab Michelangelo insonderheit durch sein berühmtes Kunstwerk in der Sixtinischen Capelle, das jüngste Gericht, das wegen der Neuheit in der Erfindung und Gruppirung, in den kräftigen Umrissen und kühnen Bewegungen ein Gegenstand der höchsten Bewunderung wurde, die erste Veranlassung zum Verfalle der neueren Kunst. Und was das Sonderbarste ist, der Künstler selbst scheint dieß vorausgesehen zu haben. Denn nach Vollendung desselben rief er aus: „O wie Vielen wird dieses Werk von mir den Kopf verrücken!" — S. Fiorillo's Gesch. der zeichnenden Künste B. 1. S. 363. — Sollte nicht auch unsere neueste Poesie durch dasselbe Streben nach bloßer Neuheit auf Abwege gerathen seyn? Und könnte man nicht von der Philosophie eben das behaupten? — Indeß ist jenes Streben doch in Ansehung seiner letzten Quelle auch nicht

---

*) Dieß Schicksal trifft besonders musikalische Kunstwerke, hat aber nicht in den durch die Zeit verminderten Werthe derselben, sondern in dem für unser Gemüth natürlichen Bedürfnisse der Abwechselung im Genusse jeder Art seinen Grund. Aus demselben Grunde wird uns auch die schönste Gegend, die wir täglich vor Augen haben, am Ende gleichgültig, so wie die höchsten persönlichen Reitze den nicht mehr entzücken, dem sie alltäglich geworden sind.

ganz verwerflich. Denn es ist eine natürliche Folge des Vervollkommnungstriebes, der ewig regen Sehnsucht unseres Geistes nach dem Besseren; und darum muß es am Ende wohl auch für Kunst und Wissenschaft ersprießlich seyn.

§. 66.

Natürlichkeit, Wahrheit und Sittlichkeit können nur unter gewissen Einschränkungen und Bedingungen als nothwendige Eigenschaften schöner Kunstwerke angesehen werden, indem die Kunst in ihren eigenthümlichen Bestrebungen keinesweges an die Gesetze der Natur, des Wahren und des Sittlichen dergestalt gebunden ist, daß ohne deren strenge Beobachtung ihre Producte kein ästhetisches Wohlgefallen bewirken könnten.

Anmerkung 1.

Die Forderung der **Natürlichkeit** beruht eigentlich auf derjenigen Ansicht von der schönen Kunst, nach welcher diese nichts anders als **Nachahmung der Natur** ist — einer Ansicht, die sich vom **Aristoteles** herschreibt, der in seiner Poetik (Kap. 2. §. 1. und 2. ed. Bip.) alle schönen Künste als Nachahmerinnen betrachtet und sie bloß dadurch unterscheidet, daß sie mit verschiedenen Mitteln, verschiedene Gegenstände auf verschiedene Weise nachahmen *). Neue-

*) Er sagt nähmlich: Εποποιïα δη, και ἡ της τραγῳδιας ποιησις, ετι δε κωμῳδια, και ἡ διθυραμβοποιητικη,

re Theoretiker, welche das Unzulängliche und Beschränkte dieser Ansicht fühlten und doch das Princip der Nachahmung nicht ganz aufgeben wollten, setzten dafür Nachahmung der schönen Natur *). Dabey blieb

---

και της αυλητικης ἡ πλειςη, και κιθαριςικης, πασαι τυγχανουσιν ουσαι μιμησις το συνολον. Διαφερουσι δε αλληλων τρισιν· η γαρ τῳ γενει ἑτεροις μιμεισθαι, η τῳ ἑτερα, η τῳ ἑτερως και μη τον αυτον τροπον. — Man könnte vielleicht sagen, daß A. hier nicht alle, sondern nur einige schöne Künste (Dichtkunst, Schauspielkunst und Tonkunst) für nachahmend erkläre. Allein man sieht aus seinen anderweiten Bemerkungen (besonders Kap. 3. wo er die Mahler Polygnot, Pauson und Dionys mit den Dichtern Homer, Hegemon und Kleophon in Ansehung der Objecte der Nachahmung parallelisirt), daß er auch von den übrigen schönen Künsten dieselbe Ansicht hatte. Wiewohl nun Lessing in seiner hamb. Dramaturgie (B. 2. S. 396.) versichert, daß er die Dichtkunst dieses Philosophen für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides, und wiewohl die Autorität zwey solcher Männer, wie Aristoteles und Lessing, von großem Gewicht ist, so wird es doch erlaubt seyn, die Richtigkeit jener Ansicht in Zweifel zu ziehen.

*) Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste (Art. Künste) sagte schon, daß man das Wesen der schönen Künste nicht in einer unbestimmten Nachahmung der Natur zu suchen habe, und meinte dagegen, die allgemeine Bestrebung der schönen Kunst müsse dahin abzielen, alle Werke der Menschen eben so zu verschönern, wie die Natur die Werke der Schöpfung verschönert habe. Das heißt denn doch wohl nichts anders, als die schöne Natur nachahmen. Be-

denn die Forderung der Natürlichkeit als einer allgemeinen und nothwendigen Eigenschaft schöner Kunstwerke unabänderlich. Denn die schöne Natur ist eben auch Natur, und ein sie nachahmendes Werk kann eben darum nicht anders als natürlich ausfallen. Um nun zu bestimmen, ob und wiefern eine solche Forderung gegründet sey, müssen wir uns an dasjenige zurückerinnern, was oben (§. 58. Anm. 2.) vom Unterschied der Natur und der Kunst gesagt worden ist. Die Natur wirkt zweckmäßig, aber nach nothwendigen Gesetzen, und das, was sie producirt, wird auch von uns als zweckmäßig vorgestellt, ohne daß wir es erst in einer gewissen Beziehung auf uns selbst und

---

stimmter drückt sich hierüber Fiorillo in der Geschichte der zeichnenden Künste (B. 1. S. 153.) aus, wenn er dem Künstler, um nicht in's Manierirte zu fallen, empfiehlt, vorzüglich die schöne Natur als den größten Meister unter allen zu Rathe zu ziehen. «Ich sage mit Bedacht» setzt er hinzu — «die schöne Natur; denn obgleich die Natur im Ganzen genommen eine unendliche Mannigfaltigkeit von Bildungen hervorbringt, so findet man doch nicht selten, wenn man sie in einem beschränkteren Wirkungskreise beobachtet, daß sie in eine gewisse Einförmigkeit verfällt und sich häufig wiederhohlt, wovon unter andern die Nationalphysiognomien ein auffallendes Beyspiel sind. Man könnte also die Natur, als Bildnerinn und Mahlerinn nach einer solchen abgesonderten Maße ihrer Hervorbringungen betrachtet, selbst manierirt nennen, u. s. w." — Die letzte Bemerkung ist sehr treffend und beweist das Unzulängliche und Schwankende in dem Principe der Naturnachahmung recht auffallend.

unser Lustgefühl wahrzunehmen brauchen. Kommt nun diese Beziehung noch hinzu, erscheint uns ein Naturproduct z. B. (eine Blume, ein Thier, ein Mensch) in einer solchen Form, daß es auch dadurch einen wohlgefälligen Eindruck auf unser Gemüth macht oder mit Lustgefühl angeschaut wird, so kommt ihm dieser Charakter nur zufälliger Weise zu. Denn man kann nicht sagen, daß die Natur auf diese bloß formale und subjective Zweckmäßigkeit hinzuarbeiten genöthigt sey, um etwa unser Aug' und Ohr durch schöne Gestalten und Töne zu ergötzen, weil sonst alles in der Natur so beschaffen seyn müßte. Es trifft sich also nur, wir wissen nicht wie? daß unter so Vielem, was die Natur hervorbringt, sich auch das Schöne findet. Aber eben darum ist diese Schönheit der Naturproducte als etwas Zufälliges den eigentlichen Naturzwecken stets untergeordnet, mithin auch durch die Nothwendigkeit der auf die Erreichung jener Zwecke allein gerichteten Naturgesetzen immer auf gewisse Weise beschränkt. Die schöne Kunst hingegen hat in ihren Hervorbringungen gar keinen anderen Zweck als die Erregung eines ästhetischen Wohlgefallens; eben darum heißt sie schöne oder ästhetische Kunst (§. 59.). In der Freyheit, mit welcher sie hierbey verfährt, braucht sie, die ihren eigenen Zweck und ihre eigenen, auf diesen allein sich beziehenden, Regeln hat, sich nicht an die Zwecke und Gesetze der Natur, sobald sie dadurch in ihrer Thätigkeit beschränkt würde, zu kehren. Sie strebt nach dem Idealischen (weßhalb sie auch schlechtweg K u n s t d e s I d e a l i s c h e n genannt werden kann), das nicht außer dem Künstler, sondern in ihm selbst liegt, indem es ein freyes,

selbstthätiges Geschöpf seiner Gemüthskräfte ist (§. 23. Anm. 3.). Wenn also auch der Künstler Naturdinge darstellet, so ahmt er die Natur nicht etwa bloß nach, sondern er veredelt oder verschönert sie selbst, indem er sie zum Idealischen erhebt, wobey dann sein Geschöpf bloß insofern natürlich ist, als es der Natur desjenigen, was dargestellt werden sollte, überhaupt entspricht oder gemäß ist, z. B. daß die Menschen, die er darstellt, wie Menschen aussehen, empfinden, denken, sprechen und handeln *). Aber er kann sich

*) Der Porträtist (wohin man sowohl den Mahler und den Bildner, der die Gestalt eines wirklichen Menschen wieder gibt, als auch denjenigen Künstler rechnen kann, der eine in der Natur befindliche Landschaft und überhaupt etwas Individualwirkliches darstellt) ist unstreitig bey seinen Erzeugnissen am meisten an die Natur gebunden, so daß man von ihm wohl sagen kann, er ahme die Natur nach; aber dennoch wird er, wenn er seiner Kunst eingedenk und mächtig ist, auch hier des Idealisirens nicht vergessen, und mit der Treue im Wiedergeben die höhere Schönheit in der künstlichen Darstellung zu verbinden wissen, oder sich als Idealist im ästhetischen Sinne zeigen. Man vergesse doch aber auch nicht, daß es schöne Künste gibt, die eigentlich gar kein Vorbild in der Natur haben, das von ihnen nachgeahmt werden könnte. Oder verdient wohl das Pfeifen und Zwitschern der Vögel ein Vorbild unserer Instrumental- und Vocalmusik, verdienen wirklich die Nester der Vögel, die Gruben der Hamster und Füchse, oder die Höhlen der Troglodyten Vorbilder unserer schönen Häuser, Paläste und Tempel genannt zu werden? Konnte denn nicht der Mensch auch von selbst

auch seine eigene Natur schaffen, in welcher andere Wesen, als in der wirklichen, angetroffen werden und andere Gesetze, als in jener, herrschen. Er kann Menschen, Löwen und Pferde beflügeln, kann Feen, Sphinxe und Zentauren schaffen, kann Thiere, Bäume und Blumen gleich den Menschen empfinden, denken, reden und handeln lassen, kann Ober- und Unterwelt, Himmel und Hölle mit Wesen bevölkern, die kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat — kurz, er kann eine Welt bilden, in welcher alles nur insofern natürlich ist, als es der Möglichkeit einer solchen Natur, wie er sie nun einmahl vorausgesetzet hat, überhaupt nicht widerstreitet, als es dieser durch den Zauberstab seiner Einbildungskraft geschaffenen Natur angemessen ist. Wenn also der Künstler sich hüthen soll, daß sein Erzeugniß nicht widernatürlich oder seine Kunst zur Unnatur werde, so muß vorerst gefragt werden, von welcher Natur die Rede sey und was für eine Natur der Künstler habe darstellen wollen. Denn was in der einen Hinsicht wieder- oder unnatürlich wäre, könnte leicht in der andern höchst natür-

---

seine Stimme moduliren oder seinen Mund zum Pfeifen oder Blasen in ein Rohr spitzen? Konnte er nicht von selbst darauf fallen, sich eine möglichst dauerhafte, bequeme und endlich auch eine schöne Wohnung zu bauen? Wahrhaftig, der Mensch, dieses edelste und herrlichste Geschöpf der uns bekannten Natur, müßte doch anfangs recht dumm gewesen seyn, wenn er solche Dinge erst von den vernunftlosen Thieren hätte lernen sollen! War er aber anfangs so dumm, wie ist er denn hinterher so klug geworden?

lich seyn. Sollte aber bey der Forderung der Natürlichkeit gar die gemeine, alltägliche Natur verstanden werden, so würde dem Künstler im Gegentheile zu rathen seyn, ihr untreu zu werden, damit er nicht durch das Streben nach Natürlichkeit gleich den Musen in der Mark, wie sie Göthe nannte, ob es wohl überall, selbst in Weimar, solche Musen gibt, in Gemeinheit versinke *).

Anmerkung 2.

Mit der Wahrheit hat es gleiche Bewandtniß wie mit der Natürlichkeit. Ist das Darzustellende ein wirklicher Gegenstand (z. B. eine Alpen- oder Rheingegend, eine geschichtliche Thatsache, eine lebende Person), so wird dem Kunstwerke allerdings Wahrheit im eigentlichen Sinne zukommen müssen, oder

---

*) Es ist unglaublich, was mit der zweydeutigen Forderung der Natürlichkeit für Unfug in der Kunstrichterey getrieben worden ist. Hat man doch sogar gemeint, es sey natürlich, daß die Leute auf dem Theater in Versen reden oder gar singend sich mit einander unterhalten, weil ja niemand im gemeinen Leben mit Anderen versificirend oder singend spreche! Als wenn die Theaterwelt nichts weiter als Abdruck oder Wiederhohlung des gemeinen Lebens, als wenn sie nicht eine idealische Welt wäre, in welcher auch die menschliche Sprache einen höheren Charakter annehmen kann und muß! Warum fordert man denn nicht lieber auch, daß, weil die Menschen im gemeinen Leben oft unrichtig und undeutlich sprechen, die Personen auf der Bühne eben so sprechen sollen? — Doch viele Schauspieler thun es ja auch, und werden dadurch recht allerliebst natürlich.

mit anderen Worten, es wird die Darstellung durch die Kunst im Ganzen übereinstimmen müssen mit der objectiven Vorstellung von der darzustellenden Sache. Denn sonst entspräche die Darstellung nicht ihrem gegebenen Zwecke. Diese Wahrheit heißt daher auch Treue, indem der Künstler der Natur treu bleibt, wenn er die objective Vorstellung von der Sache durch seine Darstellung nicht verfälscht, wobey ihm jedoch sein ursprüngliches Künstlerrecht zu idealisiren, soweit es mit jener Treue bestehen kann, unbenommen bleibt. Ist aber das Darzustellende etwas Erdichtetes oder ein freyes Erzeugniß der Einbildungskraft, sie mag nun den Stoff ganz aus sich selbst geschöpft oder zum Theil von der Wirklichkeit entlehnt haben, so kann von Wahrheit im eigentlichen Sinne gar nicht die Rede seyn. Die Darstellung braucht bloß mit sich selbst einzustimmen, damit sie Einheit in der Mannigfaltigkeit habe (§. 65.). Ob aber das Dargestellte selbst wahr sey oder objective Gültigkeit habe, darauf kommt bey einem schönen Kunstwerke nichts an, indem das Wohlgefallen am Schönen vom Wohlgefallen am Wahren wesentlich verschieden und von diesem gar nicht abhängig ist (§. 8. nebst Anm. 1.). Nicht einmahl Wahrscheinlichkeit in der eigentlichen Bedeutung des Worts (Fund. §. 111.) kann von einem solchen Kunstwerke gefordert werden. Denn zu geschweigen, daß selbst in der wirklichen Welt oft gerade das Unwahrscheinlichste geschieht *) und man also

---

*) Schon der alte dramatische Dichter Agathon sagte (nach Aristot. poet. 19. §. 8. ed Bip.): εικος γε-

der Kunst zu enge Gränzen stecken würde, wenn man sie bloß auf das Wahrscheinliche in ihren Dichtungen einschränken wollte, so kann uns auch die Kunst in das Gebieth des Wunderbaren (§. 43.) versetzen, wo uns alles nicht nur unwahrscheinlich, sondern sogar unmöglich vorkommt, wenn wir es nach den Verstandesregeln erwägen, wornach wir Wahrheit und Wahrscheinlichkeit zu beurtheilen pflegen. Indem uns aber die Phantasie mit ihrem Zauberstab in eine andere Welt versetzt, bekommt durch diese Täuschung oder Illusion — die zuweilen so weit gehen kann, daß wir das künstlich Dargestellte für ein in der Natur wirklich vorhandenes oder geschehendes Objective halten und auf gleiche Art davon affizirt werden — das Erdichtete den Schein der Wahrheit. Dieser ästhetische Wahrheitsschein ist aber sowohl von dem logischen und transcendentalen Scheine (Log. §. 136. nebst Anm.) als von der in der rationalen oder empirischen Erkenntniß statt findenden Wahrheit und Wahrscheinlichkeit wesentlich verschieden. Will man nun dennoch jenen Schein der Wahrheit schlechtweg Wahrheit auf dem Gebieth der Kunst nen-

---

νεσθαι πολλα και παρα το εικος — oder (nach Aristot. rhet. II, 24. §. 10.)

Ταχ' αν τις εικος αυτο τουτ' ειναι λεγοι,
Βροτοισι πολλα τυγχανειν ουκ εικοτα.

Wie weit aber z. B. der Verfasser eines Heldengedichtes oder Trauerspiels im Gebrauche, den er von dieser Bemerkung bey der Construction seiner Fabel macht, gehen dürfe, läßt sich im Allgemeinen gar nicht bestimmen.

nen, so mag dieß dem Künstler und Kunstrichter wohl gestattet seyn, sobald sie nur diese ästhetische Wahrheit nicht mit der logisch = metaphysischen verwechseln. Auch ist diese Wahrheit, die als Eigenschaft ästhetischer Gegenstände gedacht wird und daher die objectiv = ästhetische heißen kann, sorgfältig von derjenigen zu unterscheiden, welche den Urtheilen der Subjecte über solche Gegenstände beygelegt wird und deßhalb die subjectiv = ästhetische heißen kann. Letzte ist nichts anders als Wahrheit der ästhetischen Beurtheilung eines Gegenstandes oder Richtigkeit der Geschmacksurtheile. Da nun diese Wahrheit als abhängig vom Gefühle der Lust und Unlust weder bewiesen noch erstritten werden kann (§. 49. Anm. 1. und 2.), so ist auch sie von der logisch = metaphysischen Wahrheit gänzlich verschieden.

Anmerkung 3.

Da das Ästhetische vom Moralischen gleichfalls wesentlich verschieden ist und auch das Wohlgefallen an beydem einen ganz verschiedenen Grund hat (§. 8. Anm. 3.): so kann die Sittlichkeit überhaupt (das Verhältniß zum Sittengesetze) nicht als Maßstab zur Beurtheilung des Werths eines Kunstwerks gebraucht, mithin auch nicht die Sittlichkeit insonderheit (die Angemessenheit zum Sittengesetze oder die sittliche Güte) als eine nothwendige Eigenschaft schöner Kunstwerke betrachtet werden, so daß diese ein Ausdruck von jener seyn müßten. Ein Product der Kunst kann schön seyn, nicht nur wenn es etwas Unsittliches (quoad materiam) darstellt, z. B. böse Gesinnungen, Handlungen, Charaktere, was täglich in dramatischen Werken geschieht und sogar

Richardson in seinen moralisirenden Romanen thun mußte, um die Leser nicht vor langer Weile sterben zu lassen, sondern auch wenn die Darstellung selbst (quoad formam) unsittlich ist, d. h. eine unsittliche Denkart sich dadurch ankündigt, z. B. wenn in einem unzüchtigen Gedichte oder Gemählde das Unsittliche auf eine Weise dargestellt ist, daß die innere Theilnahme des Künstlers am Unsittlichen oder die unsittlich Gesinnung desselben daraus hervorleuchtet. Da indessen die Trennung des Ästhetischen vom Moralischen doch nur in der Abstraction statt findet, der Mensch aber, sobald er in einem concreten Falle als Mensch menschliche Werke beurtheilt, in seinem Urtheile nothwendig auch durch die Idee des Guten oder das Gesetz der Sittlichkeit geleitet wird, so kann ein Kunstwerk von unsittlichem Charakter dem Wahrnehmenden kein reines Wohlgefallen gewähren. Die Darstellung muß also insofern sittlich seyn, als sich in ihr die Gesinnung oder Denkart eines vernünftigen Wesens ausspricht, damit das Mißfallen an der Unsittlichkeit dem Wohlgefallen an der Schönheit eines Kunstwerks keinen Abbruch thue. Dieß gilt besonders von der Behandlung der sinnlichen Liebe in Liedern, Romanen, Schauspielen und Gemählden, indem die geflissentliche Beschreibung oder Ausmahlung der Gefühle, Handlungen und Lagen, welche sich auf jenen thierischen Naturtrieb beziehen, leicht in's Obscöne fällt und dadurch zum Ekelhaften herabsinkt (§. 46. nebst Anm.), mithin durchaus widerlich wird *).

*) Stark, aber gerecht und wohl begründet ist die in Jean Paul's Vorschule der Ästhetik. (S.

Wenn hingegen der Künstler die moralische Tendenz zum Hauptzwecke seiner Darstellung erheben wollte, in der falschen (von Sulzer u. A. gemachten) Voraussetzung, daß die schöne Kunst durch ihre Producte die moralische Cultur befördern, mithin eine bloße Dienerinn der Sittlichkeit seyn solle, so würde dadurch der Künstler seine eigenthümliche Sphäre verlassen, den Charakter eines Sittenlehrers annehmen und das ästhetische Wohlgefallen an seinen Erzeugnissen selbst vermindern. Daher sind moralische Tiraden in Romanen und Schauspielen so langweilig, indem der Künstler aus seiner Rolle fällt und zum Prediger wird. Wer aber einen Roman liest oder ein Schauspiel sieht, will keine Predigt hören, sondern seine Einbildungskraft durch den Genuß des Schönen beleben, will keine Gewissensrüge vernehmen, sondern ein Object der Geschmackslust betrachten. Ob also gleich die ästhetische Cultur überhaupt als ein Vorbereitungs- und Beförderungsmittel der moralischen angesehen und in pädagogischer Hinsicht auch so gebraucht werden

---

705 — 722.) befindliche Rüge des Unfugs, welchen die neueste Poesie sich in dieser Hinsicht erlaubt, gleich als wäre die Muse der Dichtkunst eine Priesterinn der Wollust und die von ihr ausgehende Begeisterung eine Einweihung in die profanen Mysterien der Venus volgivaga. Wenn dieser Unfug noch lange besteht, so dürften die deutschen Dichter bald des Ruhmes ermangeln, den ihnen Villers in seiner (Reinhard's Polyanthea v. J. 1807 vorausgeschickten) Abh. sur la manière essentiellement différente, dont les poètes français et les allemans traitent l'amour so freygebig, obwohl nicht mit Unrecht, ertheilt.

kann, indem sie das Gemüth von den Fesseln der rohen Sinnlichkeit entbindet und an den Objecten der sinnlichen Wahrnehmung ein edleres Vergnügen als das des unmittelbaren oder groben Sinnengenusses finden lehrt, so darf doch der Künstler selbst nicht die Sittlichkeit zum Zwecke seines Strebens machen, sofern er mit Hervorbringung eines schönen Werkes beschäftiget ist *).

Anmerkung 4.

Während Manche die schönen Künste zu bloßen Dienerinnen der Sittlichkeit machen wollten, haben Andere ihnen den Vorwurf gemacht, daß sie bloße Beförderungsmittel der Unsittlichkeit und daher für die Gesellschaft sowohl überhaupt als insonderheit für den Staat höchst gefährlich seyen. Die Erfahrung — sagen diese Ankläger und Feinde der schönen Künste — zeigt uns so viele unsittliche Künstler, Kunstrichter und Kunstliebhaber; wie wäre dieß möglich, wenn nicht in der schönen Kunst selbst ein verborgener Keim

*) Es gibt nur Einen Künstler, der bey seinen Erzeugnissen einen eigentlich moralischen Zweck haben kann und soll. Dieß ist der Kanzelredner. Aber auch dieser wird langweilig, wenn er bloß moralisirt. Will er wahrhaft erbauen, so muß er ein dreyfaches Bedürfniß seiner Zuhörer befriedigen, das ästhetische, das moralische und das religiöse. Daher mißfällt auf der Kanzel sowohl der bloße Schönredner, als der bloße Moralist oder Dogmatist, aber auch der, der bloß mit religiösen Gefühlen spielt oder schwärmt. Eine gute Kanzelrede, wie sie z. B. ein Reinhard producirt, ist mithin keine so leichte Aufgabe der Kunst, als sich wohl mancher einzubilden pflegt.

des sittlichen Verderbens läge? — Allein die schöne Kunst ist an der Unsittlichkeit derer, die sich mit ihr beschäftigen, eben so unschuldig wie die Jurisprudenz an der Ungerechtigkeit der Richter und Sachwalter. Sittlichkeit und Unsittlichkeit sind eigentlich gar keinem unmittelbaren Einflusse weder der Kunst noch der Wissenschaft (selbst die Moral nicht ausgenommen) unterworfen, weil sie ihre Wurzel in der absoluten Willensfreyheit haben und eben darum in Ansehung ihres eigentlichen Ursprunges für uns ein ewiges Geheimniß bleiben werden *). Wollen wir aber bloß veranlassende Ursachen aufsuchen, so läßt sich jene Erfahrung aus der größeren Lebhaftigkeit der Einbil-

*) Auch der neueste Versuch, dieß Geheimniß aufzudecken (in Schelling's gesammelten Schriften, deren 1. Thl. mit einer neuen Abhandlung über die Freyheit ausgestattet ist), bestätigt obige Behauptung. Denn statt das Dunkel aufzuhellen, führt er uns nur noch tiefer hinein. Wie lange werden die Philosophen es noch unbeherzigt lassen, daß wir zwar die Gesetze der Freyheit wissen, sie selbst aber nur um dieser Gesetze willen glauben, mithin auch den letzten Grund des Guten und Bösen nimmer entdecken können! — Aber was hilft es, wenn Jacobi (im Woldemar) versichert, die Freyheit — zugleich der Tugend Wurzel und ihre Frucht — sey ein hohes Wesen, wie die Gottheit verborgen, unerforschlich wie die Gottheit! Was hilft's, wenn die Kritik eben dasselbe aus der Natur unsers Erkenntnißvermögens selbst darthut! Der speculirende Vorwitz will es doch nicht lassen zu versuchen, ob er nicht durch fortgesetztes Grübeln endlich auch das Unerforschliche erforschen werde.

dungskraft bey denen, die sich zur steten Beschäftigung mit der schönen Kunst vorzüglich hingezogen fühlen, aus der damit natürlicher Weise verknüpften größeren Lebhaftigkeit der sinnlichen Triebe, aus dem unsteten Leben vieler Künstler und der Unsicherheit ihres Erwerbes, indem sie bald zu reichlich bald zu kärglich belohnet werden, so wie aus den Schmeicheleyen, womit man sie oft überhäuft und dadurch die allen Menschen anhängende Eitelkeit und Selbstsucht in ihnen vorzüglich nährt, um ihr Talent als Quelle des eigenen Vergnügens zu benutzen — es läßt sich, sag' ich, aus allen diesen Umständen jene Erfahrung sehr leicht erklären, ohne daß man nöthig hat, die schöne Kunst selbst als eine Quelle des sittlichen Verderbens zu betrachten und wohl gar die Künstler als Verführer des menschlichen Herzens aus dem Staate (wie Plato die Dichter aus seiner idealischen Republik) zu verbannen. Auch würde sich den Veranlassungen, welche die Beschäftigung mit der Kunst zufälliger Weise zur Unsittlichkeit gibt, durch bessere Erziehung der Künstler und durch zweckmäßigere Anordnungen in Beziehung auf die Ausübung der Kunst und deren Anwendung auf das Leben von Seiten der Pädagogik und der Politik größten Theils vorbeugen lassen. Aber freylich sind diese beyden Führerinnen der Menschheit im Kleinen und im Großen noch lange nicht so ausgebildet und so innig verbunden, wie sie könnten und sollten, um für das Wohl der Menschheit im Ganzen recht wohlthätig zu wirken.

Der angewandten Geschmackslehre
zweyter Abschnitt.

Besondere Kalleotechnik.

§. 67.

Das Gebieth der schönen Kunst muß vermöge der Verschiedenheit der Darstellungsmittel und der davon abhängigen Darstellungsarten in kleinere Gebiethe — schöne Künste — zerfallen. Wiewohl nun der menschliche Geist bloß nach und nach theils durch Zufall theils durch Absicht zur Auffindung und Bearbeitung dieser Kunstgebiethe geleitet worden ist und die gesammte Mannigfaltigkeit der Darstellungsmittel im Kreise der menschlichen Erfahrung liegt: so muß doch die schöne Kunst schon durch ursprüngliche Handlungsweise des Gemüthes, von welcher die Erfahrung selbst nach ihrer Gesetzmäßigkeit abhängt (Met. §. 83.), a priori auf gewisse Darstellungsarten angewiesen und beschränkt seyn. Es müs-

sen sich daher auch diese Darstellungsarten vollständig ausmitteln und so classificiren lassen, daß daraus ein **abgeschlossener Kunstkreis** oder ein **System der schönen Künste** hervorgehet.

Anmerkung.

Die schöne Kunst ist allerdings eines unendlichen Fortschrittes fähig, und das Genie kann sich daher auf dem Gebiethe derselben immerfort neue Bahnen brechen (§. 62. nebst den Anm.). Allein der Kunstkreis überhaupt oder die Sphäre der schönen Kunst ist dennoch eine bestimmte, wie die der Wissenschaft, und alles Fortschreiten kann nur innerhalb derselben durch beständige Entwickelung und Ausbildung des ästhetischen Vermögens statt finden. Es muß also auch dem menschlichen Geiste möglich seyn, das Gebieth der schönen Kunst in Ansehung seines Umfanges, wie das der Wissenschaft, gleichsam auszumessen, mithin zu bestimmen, wie viel schöne Künste es überhaupt geben könne, wie sich ihre besonderen Gebiethe gegenseitig berühren und gleichsam in einander zu verlaufen scheinen, oder, nach einem anderen Bilde, wie die verschiedenen Kunstzweige, aus einem und demselben Stamme hervorbrechend, mit einander verwachsen sind, und so ein in sich selbst geschlossenes organisches Ganze bilden. Der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft kann es daher nicht genügen, die schönen Künste bloß rhapsodisch, wie sie sich etwa in der Erfahrung darbiethen, zusammenzuraffen, oder historisch nach ihrem allmähligen (obwohl uns größten Theils unbekannten) Ursprunge aufzuzählen, welches Sache

der Kunstgeschichte ist, sondern ihr liegt ob, die schönen Künste durch eine systematische Classification in ihrer absoluten Totalität darzustellen, wenigstens eine solche Darstellung zu versuchen, um diese Aufgabe zu lösen, so weit sie nur immer lösbar ist. Auch sind Versuche dieser Art schon längst gemacht worden, zum Beweise, daß man eine solche Darstellung, die allein den Nahmen einer echt philosophischen verdient, nicht für unmöglich gehalten hat, wenn man sich auch nicht immer die Aufgabe selbst in ihrem ganzen Umfange deutlich vorstellte *).

§. 68.

Da die schöne Kunst Inneres durch Aeußeres darstellen soll (§. 60.), unter den Objecten des äußeren Sinnes aber, die sie als Dar-

---

*) Die meisten und merkwürdigsten dieser Versuche findet man aufgeführt und beurtheilt in des Verfassers Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste, S. 52—65 und S. 219—221. Der Verf. wird auch hier der dort von ihm selbst aufgestellten Classification in der Hauptsache treu bleiben, überzeugt, daß sie im Wesen der schönen Kunst gegründet ist, wie sich aus den nächstfolgenden §§. von selbst ergeben wird. Durch den gegenwärtigen §. aber ist der Satz gerechtfertigt, welcher in demselben Werke S. 40. als Princip einer kalleotechnischen Encyclopädie bloß vorausgesetzt und wegen dessen Gültigkeit auf die Ästhetik verwiesen wurde, nähmlich: Die schöne Kunst ist durch die ursprüngliche Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes in ihrer empirischen Mannigfaltigkeit a priori bestimmt.

stellungsmittel brauchen kann, sich auf hörbare und sichtbare Dinge beschränken muß (§. 16.); und da alles, was wir durch Gehör und Gesicht wahrnehmen, entweder bedeutsame Töne, oder bildsame Gestalten, oder ausdrucksvolle Bewegungen sind: so zerfallen die schönen Künste nothwendig in drey Hauptclassen, tonische, plastische und mimische Künste, welche Classen auch als drey Kunstreiche vorgestellt werden können.

Anmerkung 1.

Wie man in der Naturbeschreibung die drey Hauptclassen der Naturproducte — mineralische, vegetabilische und animalische Körper — als drey Naturreiche vorstellt (Met. §. 142.), so lassen sich auch die drey Hauptclassen der schönen Künste als drey Kunstreiche vorstellen, die auch wie jene wieder in Ordnungen, Gattungen und Arten zerfallen und so ein vollständiges, leicht überschauliches Classensystem ausmachen. Es sind aber die drey Kunstreiche durch folgende allgemeine und nothwendige Merkmahle geschieden. Das erste Reich umschließt alle (schöne) Künste, welche sich bedeutsamer Töne zur Darstellung bedienen und daher tonische heißen (von τονος, tonus, accentus). Diese stellen also dar durch etwas Successives, d. h. ein Mannigfaltiges nach einander oder in der Zeit. Das zweyte befaßt alle Künste, welche bildsame Gestalten als ein Darstellungsmittel brauchen und deßhalb plastische genannt werden (von πλασσειν fin-

gere, formare). Diese stellen folglich dar durch etwas Extensives, d. h. ein Mannigfaltiges neben einander oder im Raume. Im dritten endlich sind alle Künste begriffen, welche mittelst ausdrucksvoller Bewegungen darstellen und darum mimische heißen (von μιμεισθαι, imitari, exprimere aliquid motu corporis imitandi causa). Ihr Darstellungsmittel ist mithin etwas Successives und Extensives in Verbindung, d. h. ein Mannigfaltiges, das zugleich nach und neben einander, in Zeit und Raum, wahrgenommen wird. Der innere (im menschlichen Gemüthe selbst verborgene) Grund dieses Unterschieds aber ist folgender. Da alle schöne Kunst zunächst auf sinnliche Vorstellung abzweckt und durch sinnliche Darstellung wirkt, so ist sie auch hierbey an die Bedingungen der Sinnlichkeit gebunden. Folglich müssen alle schöne Künste innerhalb dieser Bedingungen als nothwendiger Gränzen angetroffen werden. Nun ist es ursprüngliches Gesetz der Sinnlichkeit, daß alles, was Gegenstand der Wahrnehmung seyn soll, in Zeit (unter der Form des Nacheinanderseyns) oder in Raum (unter der Form des Nebeneinanderseyns) oder in beyden zugleich vorgestellt werde (Met. §. 17. 20. und 22.) Mithin müssen auch alle schöne Künste in Ansehung ihrer Darstellungsmittel sich ursprünglich und zunächst entweder auf die Zeit oder auf den Raum oder auf beyde zugleich beziehen. Die erste Art der Beziehung findet statt in den tonischen Künsten, die daher auch Künste der Zeit — die zweyte in den plastischen, die daher auch Künste des Raums — und die dritte in den mimischen, die daher auch Künste der Zeit und des Raums heißen

könnten, wenn diese Ausdrücke nicht zu unbestimmt wären, indem sie die eigentlichen Darstellungsmittel jener Künste gar nicht bezeichnen. Wir werden uns daher in der Folge bloß der ersten Ausdrücke bedienen. Übrigens erhellet zugleich hieraus, daß sich die drey Hauptclassen der schönen Künste wie These, Antithese und Synthese zu einander verhalten. Vergl. Log. §. 72. Anm. 3.

Anmerkung 2.

Es hat Ästhetiker gegeben, welche sich mit diesen drey Kunstreichen für Auge und Ohr nicht begnügen, sondern auch noch für die übrigen Sinne oder Sinnesorgane schöne Künste haben wollten, wenigstens dieselben als etwas Mögliches, das mit der Zeit auch wohl einmahl realisirt werden könnte, dachten. So sagt Bendavid in seinen Beyträgen zur Kritik des Geschmacks (S. 33. Anm. *): „Sollten wir mit der Zeit noch so weit kommen, den Geschmacks- oder Geruchsinn so zu verfeinern, daß wir die Gesetze erkennen, wie Speisen oder Gerüche auf einander folgen müssen, um eine Art von Harmonie zu bilden, so würde dann diese Rubrik" — der schönen Künste der Zeit, wie er sie nennt — „um zwey Abtheilungen vermehrt werden." — Allein der Verfasser hat nicht bedacht, daß das Wohlgefallen an Gegenständen des Geruchs- und Geschmackssinnes bloß material ist, so fern sie wirkliche Objecte dieser Sinne sind (§. 16. Anm.), daß also alle Künsteleyen, die man zur Ergötzung dieser Sinne jemahl ersinnen mag, nimmer ein formales Wohlgefallen an den Objecten derselben, als solchen, hervorbringen, mithin sich nie

zu schönen Künsten erheben können. Und warum hat B., wenn er einmahl schöne Künste für Geruch und (organischen) Geschmack als möglich annahm, nicht auch für den Gefühls- oder Betastungssinn, oder gar für noch einen anderen Sinn, Rubriken offen gelassen? — Wir behaupten demnach, und hoffen auf die Beystimmung aller Ästhetiker, die das Wesen der schönen Kunst sich deutlich und bestimmt gedacht haben, daß es außer den tonischen, plastischen und mimischen Künsten durchaus weiter keine besondere Classe von schönen Künsten geben könne, wenn wir uns nicht etwa sinnlich-vernünftige Wesen denken wollen, deren Sinnlichkeit ganz anders als die unsrige organisirt ist, wovon aber natürlich hier nicht die Rede seyn kann.

§. 69.

Jedes der drey Kunstreiche schließt zwey Ordnungen von schönen Künsten in sich, deren Unterschied darauf beruhet, daß die Kunst entweder die Geschmackslust allein zu ihrem Zwecke machen und daher in der Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen ganz frey seyn, oder für anderweite Zwecke bestimmte Gegenstände zur Beförderung der Geschmackslust nach ästhetischen Ideen bearbeiten und sich daher in ihren Darstellungen jenem außerhalb der schönen Kunst liegenden Zwecke freywillig unterwerfen kann. Hieraus gehen die beyden Ordnungen der absolut oder an und für sich schönen und der relativ

oder beziehungsweise schönen Künste hervor. Jene können auch reine, diese angewandte schöne Künste heißen. Vergl. §. 14. und §. 59. Anm. 3.

Anmerkung.

Das ästhetische Vermögen des menschlichen Geistes kann sich überall wirksam beweisen und daher selbst Gegenstände, die eigentlich zu ganz anderen Zwecken dienen, als zur Bewirkung eines rein ästhetischen Wohlgefallens (z. B. ein Wohnhaus, ein Geldstück u. d. gl.), von den Bedingungen der Geschmackslust abhängig machen und ihnen dadurch das Gepräge der Schönheit aufdrücken. Solchen Producten der Kunst kommt das Prädicat der Schönheit nur zufälliger Weise zu; sie sind eigentlich nur verschönerte, nicht an und für sich selbst schöne Dinge. Sie können daher auch ohne Schönheit einen großen Werth haben, weil ihr Werth durch den anderweiten Zweck und die Angemessenheit des Dinges zu demselben bestimmt wird. Die schöne Kunst, als relative wirksam, leidet folglich auch gewisse Beschränkungen, weil sie nicht nach ihrem selbsteigenen Zwecke mit völliger Freyheit handelt, sondern sich einem fremden Zwecke unterwirft und dadurch gleichsam die Hände bindet (sich genirt), da sie hingegen, als absolute handelnd, frey von jeder Beschränkung, die nicht in der Natur ihres Darstellungsmittels liegt, ihre Producte beliebig gestalten und ihnen einen selbstständigen, von allen äußeren Zwecken unabhängigen Werth geben kann. Daher ist auch ein Product dieser Kunst (z. B. ein Gedicht, ein Gemählde u. d. g.), wenn es diesen Werth

nicht hat, eigentlich gar nichts werth, wenigstens für den geschmackvollen Beurtheiler. Wegen dieser Unvermischtheit der absolut schönen Künste mit heterogenen Zwecken heißen sie mit Recht reine, die relativ schönen aber wegen ihrer Beziehung auf solche Zwecke angewandte. Der Sprachgebrauch hat auch diesen Unterschied dadurch bereits angedeutet, daß man die ersten ohne Beysetzung des Prädicats schön (z. B. Dichtkunst, Tonkunst, Mahlerkunst), die zweyten aber nur mit Hinzufügung desselben z. B. schöne Baukunst, schöne Münzkunst, Schönschreibekunst) als schöne Künste anerkennt. Vielleicht würd' es auch nicht unzweckmäßig seyn, den Titel der schönen Künste jenen allein zu geben, diese aber nur verschönernde zu nennen. Da nun Verschönerung eines Dinges nicht anders möglich ist, als dadurch, daß es in einem gewissen Verhältnisse (analogia) zu dem, was absolut schön ist, vorgestellt wird, so ist der Umfang des Kunstgebieths der zweyten Ordnung analogisch nach dem der ersten zu bestimmen, und es kann daher bloß so viel relativ schöne Künste im kalleotechnischen Systeme geben, als es absolut schöne gibt. Dieß wird sich auch in der Folge durch die nähere Betrachtung jener Künste bestätigen. Es wird sich dann auch zeigen, daß die Unterscheidung dieser beyden Kunstordnungen für Theorie und Praxis von großer Wichtigkeit sey und insonderheit eine Menge von streitigen Puncten auf dem Gebieth der Ästhetik (z. B. wie Poesie und Beredsamkeit unterschieden seyen, ob die Baukunst mit Recht zu den schönen Künsten gezählt werde u. d. gl.) nur mit Hülfe

jener Unterscheidung befriedigend entschieden werden können.

§. 70.

In jeder Ordnung der schönen Künste gibt es wieder zwey Gattungen derselben, deren Unterschied darauf beruht, daß die Kunst sich entweder nur eines Darstellungsmittels zu ihren Erzeugnissen bedienen, oder verschiedene Darstellungsmittel auf eine solche Weise verbinden kann, daß sie in dieser Verbindung ein innig verschmolzenes Ganze ausmachen. Hieraus gehen die beyden Gattungen der einfachen und der zusammengesetzten schönen Künste hervor.

Anmerkung.

So wie aus der Verbindung mehrerer Erkenntnißarten (z. B. der historischen und der rationalen) besondere Wissenschaften entspringen können, die ohne jener Verbindung gar nicht statt finden würden, so können auch mehrere Darstellungsarten auf dem Gebiethe der Kunst sich zur Erzeugung von Kunstwerken vereinigen, die außerdem gar nicht möglich seyn würden. Daher sind die Werke der Kunst entweder Producte einer einzigen Kunst (z. B. ein Gedicht, ein Gemählde), oder Producte verschiedener Künste, die sich wechselseitig bedingen, aber in ihrer Vereinigung als Eine Kunst erscheinen (z. B. ein Gesang, ein Schauspiel). Folglich müssen in einer systematischen Classification der schönen Künste die einfachen Künste von den zusammengesetzten sorgfältig unterschieden

werden, indem sonst die Möglichkeit oder Zulässigkeit einer Vereinigung verschiedener Künste zur Hervorbringung eines einzigen Products und die gegenseitige Beschränkung, welche die Künste durch eine solche Vereinigung erleiden, nicht gehörig eingesehen und beurtheilt werden kann. Selbst die Bestimmung des Werths eines solchen Products ist nur dadurch möglich, daß man diejenigen Künste, welche gemeinschaftlich zur Hervorbringung desselben wirkten, gehörig unterscheidet und ihr Wesen im Einzelnen genau zu erforschen sucht *).

§. 71.

Die Gattung der einfachen schönen Künste zerfällt von neuem in zwey Arten, deren Unterschied darauf beruht, daß die Kunst entweder solche Darstellungsmittel braucht, welche die Natur selbst unmittelbar an die Hand gibt, oder solche, die von der menschlichen Willkühr auf gewisse Weise abhangen. Die Gattung der zusammen gesetzten schönen Künste hingegen hat keine Arten unter sich, indem eine zusammen gesetzte Kunst eben dadurch entspringt, daß beyderley Darstellungs-

*) Treffliche Bemerkungen über die Vereinigung verschiedener Künste zur gemeinschaftlichen Erzeugung eines Kunstwerkes findet man in Lessing's Abhandl. von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen, in Dess. verm. Schriften, Thl. 10. Nro. 2. S. 41. ff.

mittel zur Hervorbringung eines Kunstwerks vereinigt werden.

Anmerkung.

Wenn die Kunst sich körperlicher Massen, oder bloßer Töne, oder der Mienen und Geberden zur Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen bedient, so können diese Darstellungsmittel mit Recht natürlich heißen. Denn die Natur selbst gibt sie unmittelbar an die Hand, indem sie Gestalten, die den Raum nach allen Dimensionen erfüllen, aufstellt und der Mensch gleich andern lebenden und empfindenden Naturwesen durch Töne, Mienen und Geberden unwillkührlich oder instinctartig sein Inneres zu erkennen gibt. Wenn hingegen die Kunst sich bloßer Umrisse, oder der Wort- und Schriftsprache, oder der Bewegungen des Körpers von einem Orte zum andern zur Darstellung bedient, so können diese Darstellungsmittel mit Recht willkührlich heißen. Denn es ist ein Act der Willkühr, wenn wir ganze Körper durch bloße Umrisse auf einer Fläche andeuten *), oder mit Worten, was

*) Lessing behauptet (in der beym vorigen §. angeführten Abhandl. S. 51.) gleich vielen anderen Kunstrichtern, die Mahlerey bediene sich natürlicher Zeichen, und meint, sie gewinne dadurch einen großen Vorzug vor der Poesie, die sich nur willkührlicher Zeichen bediene. Freylich kann man die Zeichen der Mahlerey in Vergleichung mit den Zeichen der Poesie natürlich nennen. Allein man muß nicht plastische Zeichen mit tonischen, sondern plastische mit plastischen und tonische mit tonischen vergleichen, wo sich dann offenbar ergibt, daß die Darstellung eines räumlichen Gegenstandes (z. B.

wir denken und empfinden, bezeichnen, oder uns im Raume mit dem eigenen Körper hin und her bewegen. Übrigens sind freylich die natürlichen Darstellungsmittel auch durch die Willkühr modificirbar, weil sonst keine künstliche Behandlung derselben möglich wäre; und die willkührlichen haben eine natürliche Grundlage, weil sonst ihr Gebrauch in der Kunst nicht allgemein seyn könnte. Dadurch wird aber der wesentliche Unterschied der Künste, welche sich dieser ver-

---

eines Menschen oder Thieres) durch bloße Umrisse in Vergleichung mit der Darstellung desselben durch körperliche Massen eine willkührliche, wenn auch naturgemäße Bezeichnungsart desselben ist. Auch gesteht Lessing selbst (S. 56.), daß die Mahlerey in gewisser Hinsicht willkührlich verfahre. Sie verfährt aber nicht so bloß durch beliebige Wahl des Standpuncts und Verjüngung (oder Vergrößerung) der Dimensionen, sondern dadurch, daß sie Eine Dimension der Körper völlig aufhebt und ihre wirkliche Dicke in eine scheinbare verwandelt. Und was den von Lessing berührten Vorzug der Mahlerey vor der Poesie anlangt, so ist dieser nicht im Unterschiede der natürlichen und willkührlichen, sondern im Unterschiede der sichtbaren und hörbaren Zeichen gegründet. Die Tonkunst hat, wie jeder gesteht, natürliche Zeichen. Wenn sie aber sichtbare Dinge mahlen will, wie es Haydn zuweilen thut, wie weit bleibt dann ihre Tonmahlerey hinter der Farbenmahlerey der Mahlerkunst zurück! Dafür können aber auch wieder Poesie und Tonkunst vieles darstellen, was für die Mahlerkunst schlechterdings unerreichbar ist, weil tonische und plastische Zeichen ihre ganz eigenthümlichen Darstellungskreise haben.

schiedenen Darstellungsmittel bedienen, keineswegs aufgehoben. Sie stehen vielmehr ihrem Wesen nach im Verhältnisse des Gegensatzes (als These und Antithese), sind aber darum nicht so geschieden, daß sie nicht in einer zusammen gesetzten Kunst (Synthese) mit einander verknüpft werden könnten.

§. 72.

Nach der Haupteintheilung der schönen Künste in drey Reiche (§. 68.) zerfällt nun die besondere Kalleotechnik weiter in drey Hauptstücke, nähmlich in die Lehre von den tonischen Künsten (tonische Kalleotechnik), in die Lehre von den plastischen Künsten (plastische Kalleotechnik) und in die Lehre von den mimischen Künsten (mimische Kalleotechnik), bey deren Abhandlung die übrigen Eintheilungen der schönen Künste in Ordnungen (§. 69.), Gattungen (§. 70.) und Arten (§. 71.) einen bestimmten Leitfaden zur Auffindung der einzelnen Künste darbiethen.

Der besonderen Kalleotechnik erstes Hauptstück.

Tonische Kalliotechnik.

§. 73.

Das Reich der tonischen Kunst überhaupt erstreckt sich über alle die schönen Künste, welche sich bedeutsamer Töne als eines Darstellungsmittels bedienen (§. 68.). Jene Töne sind nun entweder unarticulirt, wenn sie nicht durch die menschliche Stimme gebrochen und gegliedert sind, sondern als bloße Töne oder ursprünglich einfache Laute vom Ohre vernommen und nach ihrem Verhältnisse zu einander als natürliche Zeichen des Innern beurtheilt werden — oder articulirt, wenn sie aus mehreren durch die menschlichen Sprachorgane hervorgebrachten Laute bestehen, mithin als Wörter vom Ohre vernommen und nach ihrem Verhältnisse zu einander als willkührliche Zeichen des Innern beurtheilt werden. Von beyderley Tönen kann

die Kunst auf mehr als eine Weise Gebrauch machen und dadurch verschiedene tonische Künste erzeugen.

Anmerkung.

Töne geben sowohl leblose als lebendige Dinge von sich *). Die Töne, welche leblose Dinge von sich geben, haben gewöhnlich (besonders wenn sie nicht durch menschliche Kunst modificirt sind) keinen bestimmten Klang und keine Bedeutung, und heißen alsdann Schälle, wohin das Rauschen, Brausen, Knistern, Knallen, Krachen, u. s. w. gehört. Diejenigen aber, welche lebendige Dinge hören lassen, haben gewöhnlich (besonders wenn sie durch Mund und Stimme jener Wesen hervorgebracht werden) Klang und Bedeutung, indem sie in einer bestimmten Höhe oder Tiefe vernommen werden und ein Ausdruck innerer Regungen sind. Solche Töne heißen vorzugsweise Töne oder auch Laute, indem dadurch ein lebendiges Wesen laut wird oder sein Daseyn und seinen Zustand ankündigt. Der Mensch aber kann solche Töne nicht bloß durch Mund und Stimme, sondern auch durch leblose Dinge außer ihm, welche daher Tonwerkzeuge (auch schlechtweg Instrumente) heißen, hervorbringen, indem er diesen Dingen gleichsam Leben einhaucht und dadurch ihren Tönen Klang und Bedeutung mit=

*) Die Ausdrücke leblos und lebendig werden hier im engeren Sinne genommen als gleichgeltend mit unbeseelt (inanimatum) und beseelt (animatum). In diesem Sinne sind nur thierische Wesen (animalia) lebendig, weßhalb sie auch der Grieche schlechtweg ζῶα nennt. Vergl. Met. §. 142. Anm. 1. und §. 143. Anm. 2.

theilt. Indem nun der Mensch solche Töne hervorbringt, kann er sie erstlich als bloße Töne oder ursprünglich einfache Laute hören lassen, die gewisse Gefühle und Empfindungen (Vergnügen, Schmerz, Traurigkeit, Furcht, Schrecken, Hoffnung u. s. w.) natürlicher Weise andeuten, indem alle lebende Wesen, die stimmfähig sind, ihre Gefühle und Empfindungen auf diese Weise instinctartig laut werden lassen. Er kann sie aber auch zweytens durch besondere Sprachorgane so modificiren, daß mehrere verschiedenartige Laute als Tongliederchen (articuli) hinter einander vernommen werden und Wörter bilden, welche beliebig als Zeichen von Begriffen und Gedanken gebraucht werden *). Die Wortsprache besteht daher aus artikulirten Lauten, die in der Schrift durch Buchstaben angedeutet werden und ursprünglich entweder Selbstlauter oder Mitlauter sind, aus deren Verbindung (συλλαβη) zunächst Sylben hervorgehen, die entweder schon für sich vollständige Zeichen sind, oder (wenn eine Sprache auch mehrsylbige Wörter hat, was nicht

---

*) Die Sprachorgane, wodurch Töne articulirt werden, sind dem Menschen von Natur gegeben und in so fern hat die Sprache eine natürliche Grundlage. Man kann sich aber auch denken, daß der Mensch Sprachorgane in künstlichen Maschinen schaffe und so die Töne auch durch Tonwerkzeuge artikulire. Solche bloße Sprachmaschinen sind auch die Thiere, die durch menschliche Kunst, obwohl nur unvollkommen, sprechen lernen. Denn sie denken nichts dabey. Manche Erzieher thun, als wenn sie auch aus ihren Zöglingen bloße Sprachmaschinen machen wollten.

bey allen der Fall ist) erst durch eine neue Verknüpfung solche Zeichen werden. Da nun in dieser Verknüpfung eine unendliche Mannigfaltigkeit des Verfahrens möglich ist, so ist es an und für sich betrachtet ganz willkührlich, welche Art der Verknüpfung zur Bezeichnung eines gewissen Begriffs dienen, ob z. B. der Begriff von unserer eigenen Gattung durch אָדָם oder ανθρωπος oder homo oder Mensch bezeichnet werden soll *) Erst wenn eine bestimmte Bezeichnungsart von einer bestimmten Menschenmenge zur Bezeichnung bestimmter Begriff nach und nach angenommen, durch Fortpflanzung des Geschlechts ihren Nachkommen gleichsam angeboren oder von denselben mit der Muttermilch eingesogen, und in ihre ganze Denkart und Handlungsweise verflochten worden, bekommt sie als Muttersprache eines Volks einen solchen Charakter der Natürlichkeit und Nothwendigkeit, daß Begriff und Wort im Gemüthe gar nicht mehr trennbar sind, sondern als etwas Identisches sich gegenseitig im Bewußtseyn hervorrufen **). Werden

*) Selbst die sogenannten Onomatopoetica machen hiervon keine Ausnahme, denn sie sind nicht in allen Sprachen gleich, und manche Sprachen haben deren nur wenige oder gar keine.

**) Daher betrachtet ein Volk, daß auf Selbstständigkeit Anspruch macht, seine Sprache mit Recht als etwas zu seiner ganzen Existenz Gehöriges, als ein heiliges, ihm von den Vorfahren zur Bewahrung anvertrautes Eigenthum seines Geistes und Charakters, für das es nicht minder als für seinen Boden zu kämpfen berechtigt und verpflichtet ist.

nun die Wörter wirklich ausgesprochen, so geschieht dieß, wofern es nicht ein bloßes Lispeln oder Flüstern ist, auf eine solche Art, daß zugleich mit den articulirten Tönen auch unarticulirte vernommen werden, oder eine gewisse Modulation der Stimme die Articulation derselben begleitet, wodurch es möglich ist, mittelst der Sprache, die eigentlich nur Begriffe und Gedanken bezeichnet, auch Gefühle und Empfindungen zu erkennen zu geben*). Hieraus erhellet schon im voraus, daß die Kunst in vielerley Hinsicht von den Tönen zur Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen Gebrauch machen, und sich eben dadurch in mehrere tonische Künste von sehr verschiedenem Charakter verzweigen könne.

I. Ordnung.
Absolut schöne tonische Künste.

I. Gattung.
Einfache.

1. Art.
Tonkunst.

*) Es gibt Wörter, die zunächst auf diese Gemüthsbestimmungen hindeuten, als: O, ach, au, weh. Sie sind aber nur, so fern sie auf eine bestimmte Weise ausgesprochen werden, Empfindungszeichen. Als Wörter, an sich betrachtet, deuten sie bloß das Allgemeine in gewissen Empfindungen oder die Begriffe von denselben an. Daher kann o und ach durch Betonung und Zusammenhang sehr verschiedene Bedeutung erhalten.

§. 74.

Wiefern die tonische Kunst (überhaupt oder im weiteren Sinne) sich der bloßen oder unarticulirten Töne als natürlicher Zeichen des Innern zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen bedient, heißt sie schlechtweg Tonkunst (tonische Kunst im engeren Sinne) oder Musik. Jene Töne sind an und für sich betrachtet kein Object der Geschmackslust, indem sie bloß den Gehörsinn reitzen; wenn sie aber durch die Art und Weise der Zusammensetzung (forma compositionis) in ein solches Verhältniß treten, daß durch ihr melodisch-rhythmisches Aufeinanderfolgen und harmonisches Zugleichseyn das Gemüth des Hörenden in ein freyes und doch regelmäßiges Spiel mannigfaltiger Gefühle und Empfindungen versetzt wird, so entstehet daraus ein schönes Tonstück oder ein musikalisches Kunstwerk (§. 16. Anm.). Melodie, Harmonie und Rhythmus machen daher das Wesen der Tonkunst als einer schönen Kunst aus.

Anmerkung.

Ein einzelner Ton kann durch seine Stärke oder Kraft erschüttern, durch seine Sanftheit oder Weichheit schmeicheln; aber schön kann er nur durch seine Verbindung mit anderen Tönen von verschiedener Höhe oder Tiefe, Stärke oder Schwäche, Länge oder Kürze

werden, wodurch die Töne in ein bestimmtes Verhältniß zu einander treten, welches das Gemüth durch das Ohr mit unbegreiflicher Schnelligkeit und Leichtigkeit aufzufassen und zu beurtheilen im Stande ist. Die Zusammensetzung der Töne kann nun erstlich so geschehen, daß verschiedene Töne zu verschiedenen Zeiten vom Ohre wahrgenommen werden und ein melodisches Tonganze bilden, z. B. die drey Töne, woraus Rousseau sein bekanntes Air de trois notes gebildet hat, wobey wir vor der Hand nur auf die Verbindung dieser unarticulirten Töne an und für sich sehen und die Beziehung derselben auf gewisse articulirte Töne (den Text des Liedes) nicht berücksichtigen. Hieraus entspringt die Melodie oder die regelmäßige und wohlgefällige Succession der Töne in einem musikalischen Kunstwerke, und die Melodik als erster Haupttheil der musikalischen Kunsttheorie, welcher die Regeln dieser Verbindung aufstellt. Die Zusammensetzung der Töne kann aber auch zweytens so geschehen, daß verschiedene Töne zu gleicher Zeit vom Ohre wahrgenommen werden und ein harmonisches Tonganze bilden, z. B. die drey Töne, welche in einem vollstimmigen Accord außer dem Grundtone vernommen werden, und den sogenannten harmonischen Dreyklang (trias harmonica) hervorbringen. Hieraus entspringt die Harmonie oder die regelmäßige und wohlgefällige Simultaneität der Töne in einem musikalischen Kunstwerke, und die Harmonik als zweyter Haupttheil der musikalischen Theorie, welcher die Regeln dieser Verbindung enthält *).

*) Wenn die Frage aufgeworfen wird, welches von

Da nun, um einen Ton sowohl einzeln als in Verbindung mit anderen zu vernehmen, eine gewisse Zeit er=

---

beyden Elementen der Musik, ob Melodie oder Harmonie, das wichtigere und wesentlichere sey, so gebührt dieser Vorzug unstreitig der Melodie. Denn eine einfache, aller Begleitung von Seiten der Harmonie entbehrende Melodie kann schon ein vollständiges Tonstück bilden und in hohem Grade gefallen. Jedes Tonstück muß daher eine gewisse Melodie haben, und die Harmonie darf diese nicht (wie es in neueren mit Harmonie gleichsam überfüllten Musikstücken so oft der Fall ist) beherrschen und erdrücken, sondern sie soll ihr bloß zur Belebung dienen. Daher verhalten sich Melodie und Harmonie ungefähr so zu einander, wie Zeichnung und Kolorit in der Mahlerey. Dadurch geschieht aber dem Werthe der Harmonie gar kein Abbruch. Denn es ist und bleibt dabey gewiß, daß das Wohlgefallen an der Melodie durch den Beytritt der Harmonie ungemein erhöht werden, und mittelst der Harmonie allein das musikalische Genie seinen ganzen Reichthum in der Composition entfalten könne. Merkwürdig ist auch in dieser Hinsicht, daß bey Saiteninstrumenten zugleich mit dem angegebenen Hauptkone gewöhnlich noch andere verwandte Töne mitklingen, gleichsam als wenn die Natur selbst uns auf die Bemerkung und den Gebrauch der Harmonie in den Tönen hinführen wollte. Doch ist dieses Mitklingen nicht nothwendig und findet bey Blasinstrumenten nicht statt. Auch hat der Verf. es auf den neuerfundenen Glasinstrumenten Chladni's, dem Euphon und dem Klavizylinder, die sich durch die Reinheit ihres Tons so sehr auszeichnen, niemahl wahrgenommen. Daher sagt Mayer in seiner Naturlehre (S. 146. Ausg. v. J. 1801.) nicht mit Unrecht: «Ein Ton ist

fordert wird, welche bey verschiednen Tönen verschieden seyn kann, so daß die Töne bald längere bald kürzere Dauer haben, und bald langsamer bald schneller auf einander folgen, so muß auch jedes Tonstück ein gewisses Zeitmaß haben, wodurch sowohl die verhältnißmäßige Dauer der Töne als ihre Geschwindigkeit im Fortschreiten bestimmt ist. Hieraus entspringt der musikalische Rhythmus oder die regelmäßige und wohlgefällige Zeitbestimmung der Töne in einem musikalischen Kunstwerke, und die Rhythmik als ein dritter Theil der Theorie, welcher die Regeln dieser Bestimmung angibt, wozu noch die Lehre von dem Vortrage und der Behandlung der Instrumente in Beziehung auf die eigentliche Ausübung der Tonkunst kommt. Alles also, was die musikalische Theorie von den Tonarten, Tonleiten und Tonsystemen, den Intervallen und Accorden, dem reinen Satze, dem Generalbasse, dem einfachen (oder gemeinen) und doppelten (oder vielfachen) Contrapuncte, den Ausweichungen und Auflösungen, dem musikalischen Style und dessen verschiedenen Arten (als Kirchen-, Theater- oder Opernstyl), dem Tact und Tempo, dem Ausdruck und den Manieren u. s. w. lehrt, bezieht sich auf die angegebenen Hauptpuncte, und hat in der Akustik als der mathematisch-physikalischen Tonlehre seine tiefere wissenschaftliche Grundlage *). Das Wohl-

---

desto klingender, je weniger zugleich andere Töne mitklingen, welche Betrachtung großen Einfluß auf die Vervollkommnung der musikalischen Instrumente hat."

*) Die Frage, warum gewisse Töne und Tonverhältnisse gefallen, andere hingegen mißfallen, kann ei-

gefallen an einem musikalischen Kunstwerke ist demnach theils ein formales, wie fern es sich auf die Form der Composition der Töne bezieht, als worin die eigentliche Schönheit eines Tonstücks besteht, theils ein materiales, wie fern die Töne, aus welchen das Kunstwerk zusammen gesetzt ist, auch schon für sich eine gewisse Annehmlichkeit, wodurch sie einen wohlgefälligen Reitz im Gehörsinne bewirken, enthalten

---

gentlich weder die ästhetische noch die scientifische Tonlehre vollständig beantworten. Der Grund davon muß theils in der Organisation des Gehörs, theils in dem Vermögen des Gemüths liegen, jene Töne und Tonverhältnisse mit mehr oder weniger Leichtigkeit aufzufassen, obwohl die Art und Weise dieser Auffassung, die selbst bey Kindern, wiewohl unvollkommener, statt findet, ein Geheimniß ist. Dieses Geheimniß wird auch durch die Chladnischen Klangfiguren nicht aufgeklärt. Denn wenn gleich dadurch die Töne gewisser Maßen sichtbar werden, so sieht man daraus doch nur so viel, daß die mit Sand bestreuten und mit einem Bogen gestrichenen Glasscheiben bey verschiedenen Tönen wegen der verschiedenen Schwingungen der Glastheile und der davon abhängigen Bewegungen der Sandkörner verschiedene Figuren bilden, und daß diese Figuren um so bestimmter und regelmäßiger ausfallen, je reiner und richtiger der Ton angegeben wird. Indessen soll durch diese Bemerkung keineswegs das Verdienst geschmählert werden, was sich der geniale Erfinder des Euphons und des Klavizylinders auch durch seine Entdeckungen über die Theorie des Klanges (Leipzig. 1787) und durch seine Akustik (Leipzig 1802.) erworben hat.

müssen, weil unangenehme Töne auch das formale Wohlgefallen stören würden. Die Tonkunst ist daher nicht bloß eine schöne, sondern auch eine angenehme oder reitzende Kunst (§. 33.). Die meisten Menschen lieben auch die Tonkunst nur in der letzten Hinsicht. Sie wollen, daß sie ihr Ohr erschüttere oder kitzle. Daher lieben sie vorzüglich solche Instrumente, die entweder einen recht starken und kräftigen Ton geben, wie Pauken und Trompeten, oder sich durch ihren sanften und weichen Ton einschmeicheln, wie Flöten, Oboen und Klarinetten *). Deßhalb ist auch den Meisten die kriegerische Feldmusik, besonders die sogenannte Janitscharenmusik, lieber als jede andere. Dadurch verliert aber die Musik als schöne Kunst eben so wenig ihren Werth, als dadurch, daß sie sich dem Ohre auch dann, wenn man gerade nicht von ihr belustiget seyn will, aufdringt, mithin, statt zu belustigen, belästiget. Freylich ist die Kunst in dieser Hinsicht etwas zudringlich, weßhalb ihr Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 221. Aufl. 2.) einen gewissen Mangel der Urbanität vorwirft; aber sie ist eben dadurch auch mittheilsamer, als andere Künste, indem Tausende zugleich ihrer Erzeugnisse sich freuen können. Weil aber dieser Genuß nur so lange dauert, als man ein Tonstück wirklich hört — denn das Notenlesen gibt nur dem Kenner, und auch diesem

*) Rohe Völker kennen gewöhnlich keine anderen Instrumente, als Trommeln und Pfeifen, und ihre Musik ist eben so roh als die Gefühle und Empfindungen, deren Ausdruck sie ist.

nicht den halben Genuß des Hörens — und weil das zu oft wiederhohlte Hören uns am Ende gleichgültig macht, oder wohl gar gegen das Gehörte einnimmt, so könnte man die Tonkunst in dieser Hinsicht auch eine flüchtige oder vergängliche Kunst nennen. Aber auch dieser Umstand kann ihren wahren Werth nicht aufheben, der so unvergänglich ist, daß nicht nur Apollo und die Musen auf dem heidnischen Olymp, sondern selbst die Engel im christlichen Himmel als Ausüber und Liebhaber dieser Kunst gedacht werden. Man kann daher die Tonkunst mit Recht eine himmlische Kunst nennen, ohne noch an die Harmonie der Sphären, als eine Musik der ewigen und unendlichen Vernunft selbst, zu denken.

2. Art.

Dichtkunst.

§. 75.

Wiefern die tonische Kunst sich der articulirten Töne oder der Worte als willkührlicher Zeichen des Inneren zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen bedient, heißt sie Dichtkunst oder Poesie. Jene Zeichen beschäftigen zwar an und für sich betrachtet nur den Verstand; wenn sie aber durch die Art und Weise der Zusammensetzung eine solche Gestalt annehmen, daß sie vermöge der dadurch gewonnenen Beziehung auf das Sinnliche die Einbildungskraft in ein freyes mit dem Verstande harmonirendes Spiel versetzen, so entsteht daraus ein schönes Wortgebilde,

ein Gedicht oder ein poetisches Kunstwerk, in welchem die Rede des Dichters als Mittel einer ästhetischen Darstellung einen dem Rhythmus der Tonstücke (§. 74) analogen Gang annimmt und daher gewöhnlich als abgemessen oder gebunden (oratio metrica s. ligata) erscheint.

Anmerkung.

Ein Wort zeigt einen Begriff an und beschäftigt als ein solches Zeichen den Verstand, indem es ihm etwas zu denken gibt (§. 73. Anm. vergl. mit Fund. §. 79. — Wir nehmen aber das Wort Verstand hier im weiteren Sinne, wo es auch die Vernunft unter sich begreift, so daß auch das Wort Begriff die Idee als einen Vernunftbegriff unter sich befaßt. — Fund. §. 81. Anm. 2. und Log. §. 7.). Wer daher Worte braucht, um sein Inneres darzustellen, wendet sich zunächst und unmittelbar an den Verstand derer, die seine Worte (hörend, oder, wenn die Worte selbst wieder durch Schrift bezeichnet sind, lesend) vernehmen. Allein dem Dichter, der im Zustand der Begeisterung sich durch seine Einbildungskraft eine eigene Welt macht — welches eben dichten heißt und der Kunst auch ihren Nahmen gegeben hat *) — ist es

*) Dichten und machen oder schaffen (ποιειν) thut eigentlich jeder schöne Künstler, so fern er nicht bloß Anderen nachdichtet oder nachmacht, mithin könnte jede schöne Kunst den Nahmen Dichtkunst oder Poesie (ποιησις) führen. Auch nennt Quinctilian (instit. orat. 2. 18.) die Mahlerey ausdrücklich eine artem ποιητικην. Der Sprachgebrauch aber hat

nicht sowohl um Darstellung dessen, was er denkt, als vielmehr dessen, was er anschaut und empfindet, zu thun. Er will also auch nicht sowohl den Verstand, als vielmehr die Einbildungskraft, obwohl auf eine verständige Weise, beschäftigen, mithin diese durch seine Worte aufregen, damit auch Andere mit ihm auf gleiche Weise anschauen und empfinden mit ihm in derselben Welt der Dichtung leben. Daher nimmt auch seine Rede einen ganz eigenthümlichen Charakter an. Da er sie nähmlich als Mittel einer ästhetischen, mithin sinnlichen Darstellung braucht, so wird sie selbst sinnlich, und zwar zuerst innerlich d. h. in Ansehung des Gebrauchs der Worte selbst, indem sie sich von dem Abstracten möglichst entfernt und dem Concreten möglichst nähert, die Ähnlichkeiten des Nichtsinnlichen mit dem Sinnlichen aufsucht, um jenes dadurch zu versinnlichen — daher die durchaus bildliche Rede oder Bildersprache des Dichters, die Gleichnisse, die Troppen, die Figuren, die Nachahmung der unarticulirten Töne durch articulirte (ονοματοποιησις) u. s. w. als ursprüngliches Eigenthum der Dichterrede, dessen sich freylich auch die Prose auf eine ihrem Charakter angemessene Weise zum Theil bemächtigen kann. Sie wird aber auch zweytens äußerlich sinnlich, d. h. in Ansehung der

---

diesen Nahmen auf ein einziges Gebieth der schönen und zwar der tonischen Kunst beschränkt. Es ist daher keineswegs zu billigen, wenn man jetzt häufig dem Sprachgebrauche zuwider Poesie für schöne Kunst überhaupt, wie Philosophie für Wissenschaft überhaupt, sagt.

Zusammenfügung der Worte, indem sie dabey einen Rhythmus, der dem musikalischen analog ist, annimmt und dadurch tactmäßig wird — daher das Sylbenmaß (metrum), um die Sylben nach ihrer Länge und Kürze (Zeitdauer) gehörig zu verknüpfen, die Füße (pedes), die Verse (versus) oder die beym inneren Wechsel und Fortschritt dennoch äußerlich auf gleiche Weise wiederkehrende Rede (oratio vorsa s. versa, im Gegensatze der gerade fortlaufenden Rede — oratio prorsa s. prosa), die Einschnitte (caesurae), und selbst der Reim (ὁμοιοτελευτον) in solchen Sprachen, die dieses Mittel, der Rede auch durch die wiederkehrende Gleichförmigkeit der Laute an gewissen Stellen einen eigenthümlichen Reitz und Wohlklang zu geben, vermöge ihrer ursprünglichen Bildung vertragen *).

---

*) Die Feinde des Reims, die ihn für ein bloßes Werk der Mode, für eine Decke, die man vor die Schwäche und die Fehler des Verses zieht, für ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnisses, für ein körperliches Mittel, träge Ohren zu reitzen, für ein Joch oder Gefängniß, in welches die Gedanken und die Sätze der Rede eingesperrt werden, oder für ein gothisches Überbleibsel der ersten Rohheit der Sprachen halten — lauter Vorwürfe, die man von Zeit zu Zeit dem Reime gemacht hat — scheinen nicht zu bedenken, daß die Sprachen schon durch ihre ursprüngliche Bildung einen ganz verschiedenen Charakter angenommen haben, und daher dasjenige, was z. B. die griechische und lateinische Sprache zur poetischen Darstellung entbehren konnte, in den neueren Sprachen, wenn sie auch zum Theil von der lateinischen abstammen, ein vorzüglicher Schmuck jener Darstellung seyn könne. Unsere Sprache kann zwar ebenfalls des Reims

Aller dieser äußeren Bindungsmittel ungeachtet behält die Dichterrede ihre innere Freyheit unverletzt und genießt diese in einem weit höheren Grade, als die prosaische Rede, indem sie an den gemeinen Sprachgebrauch in der Stellung, Bedeutung und Bildung der Wörter weit weniger als diese gebunden ist. Die Poesie ist demnach eine Kunst, welche ein freyes Spiel der Einbildungskraft auf eine mit dem Verstande harmonirende Weise durch articulirte Töne ausführt und dadurch ein ästhetisches Wohlgefallen erregt *). Was

---

entbehren, aber sie verträgt auch diesen Schmuck der dichterischen Rede sehr wohl und hat eben so schöne gereimte als ungereimte oder vielmehr reimlose Gedichte aufzuweisen. Der Reim überhaupt verdient also keineswegs obige Vorwürfe, ob sie gleich manches ältere und neuere gereimte Gedicht in dieser oder jener Sprache verdienen mag. Der Reim ist folglich auch nicht einmahl eine unschuldige, obwohl genau genommen überflüssige, Spielerey zu nennen — in welcher Eigenschaft ihn manche Vermittler noch haben dulden wollen — eben so wenig, als das Vermaß, welches die poetische Rede wohl auch entbehren kann, wie die in der sogenannten poetischen Prose geschriebenen Gedichte (z. B. Gessner's Idyllen) beweisen. Denn der poetische Rhythmus kann wie der musikalische (man denke z. B. an die Recitative) bald laxer bald strenger seyn, und bleibt dennoch von dem prosaischen Numerus der gewöhnlichen Rede wesentlich verschieden.

*) Wen die obige Erklärung zu verständlich dünkt, der mag die Poesie mit manchen neueren Ästhetikern für „die Indifferenz des objectiven und subjectiven Pols" erklären; wen sie aber zu prosaisch dünkt, dem können wir folgende poetische Erklärung eines

übrigens die Dichtungsarten betrifft — deren einige zwey (epische und dramatische), andere drey (epische,

Recensenten in der Leip. Lit. Zeit. empfehlen: «Poesie ist die Kunst, selige Inseln voll Schönheit, Harmonie und Zweckmäßigkeit, voll schöner, großer und begeisternder Ideen und zarter, tiefer und heiliger Gefühle aus dem Oceane der Menschenbrust durch den Zauberstab des metrisch gebundenen und dennoch freyen Worts mit Schöpferkraft ans Sonnenlicht emporzuheben, und bey ihrem Anblick eine ganze Welt in süßes ungewohntes Staunen zu versetzen.» — Vielleicht könnte man auch statt dieser beyden Erklärungen, wovon die eine zu wortarm und die andere zu wortreich ist, folgende von Donquixotte brauchen, die gewisser Maßen das Mittel zwischen beyden hält. Sie findet sich in der wundersamen Geschichte dieses berühmten Ritters (Buch 8. Kap. 9.) und lautet (nach Tieck's Übers.) wie folgt: «Die Poesie kommt mir nicht anders wie ein zartes und sehr junges Mägdlein vor, die mit der größten Schönheit geschmückt ist; viele andere Mädchen sind sorgsam geschäftig, sie kostbar und zierlich auszuputzen, und diese sind alle übrige Wissenschaften; sie läßt sich von allen bedienen und alle übrigen stehen gern unter ihrem Befehle.» — In der That ist diese Erklärung gar nicht so übel, als man dem Nahmen des Urhebers zu Folge vermuthen möchte; und eben so treffend sind die darauf folgenden Urtheile, wovon wir nur einige zu Nutz und Frommen der Leser anführen wollen: «Es ist eine ausgemachte Sache» — was jedoch Herr Friedr. Buchholz läugnet — «daß der Poet geboren wird, d. h., daß der wahre Poet schon aus Mutterleibe als Poet kommt, und daß er mit dieser Neigung, die ihm der Himmel einpflanzte, ohne weiteres Studium und Kunst Dinge hervorbringt, die den

dramatische und lyrische), noch andere vier (epische, dramatische, lyrische und didactische) oder noch mehrere annehmen *) — so lassen sich diese um so weniger

---

Spruch vollkommen bestätigen: Est deus in nobis etc. Doch behaupt' ich auch, daß der natürliche Poet, wenn er von der Kunst unterstützt wird, bey weitem jenen Poeten übertreffen wird, der sich durch die bloße Kunst bestrebt, einer zu seyn. Der Grund ist der, daß die Kunst nicht höher steht als die Natur, sondern diese nur vollendet, so daß, wenn Natur mit Kunst, und Kunst mit Natur in eins verbunden sind, der vollkommene Poet entsteht. — — — Man findet keinen Poeten, der nicht stolz wäre, und überzeugt, daß er der größte Poet in der ganzen Welt sey.»

*) Eine der sonderbarsten Eintheilungen der Dichtungsarten macht Männling in der Dedication seines poetisch-phraseologischen Lexicons (Frankf. a. M. 1718.). Er theilt die Poesie nähmlich ein in die gemeine oder populöse, die ohne große Künste, Phraseologie und Realia ist, die sonderbare, die ein ordentliches Thema ausführt, und die sinnreiche, die theils historisch ist, wenn man mit einer Geschichte oder Beschreibung anfängt, und selbige dann auf die Sache oder Person applicirt, von welcher die Rede ist, theils dichtend (also auch schon eine poetische Poesie!) oder nachsinnend, wenn man sich selbst eine Invention ausfingirt, z. B. einen Traum. Hätte der gute Mann oder Männling in unseren Zeiten gelebt, so würde er vielleicht noch die mystische Poesie hinzugefügt haben. In diesen unseren theilungssüchtigen Zeiten aber hat man die Poesie auch nach der Zeit selbst eingetheilt in die antike und die moderne, und jene, in welcher das Objective vorherrschen soll, auch die

durch feste Gränzlinien bestimmen, da der dichterische Geist sich keine Fesseln anlegen läßt, sondern mit Freyheit aus dem Epischen ins Dramatische oder Lyrische und umgekehrt übergehen, auch selbst die Lehren der Wahrheit im poetischen Gewande darstellen und so durch Mischung des Nützlichen mit dem Süßen dichtend belehren kann. Wenn jedoch der Dichter die Belehrung selbst zu seinem unmittelbaren Zwecke macht und dadurch das freye Spiel der Einbildungskraft auf dem Gebieth der Poesie vernichtet, so übernimmt die Kunst nur eine untergeordnete Rolle, indem sie sich einem anderweiten Zweck unterwirft. Sie erscheint also dann nicht als absolut- sondern bloß als relativ-schöne Kunst (§. 69.) *).

---

plastische, diese hingegen, in welcher das Subjective herrschendes Princip sey, die musikalische oder auch die romantische genannt (§. 42. Anm. 2.). Allein die echte Poesie, die allen Zeitaltern angehört, ist weder plastisch noch musikalisch, und in ihr kann sowohl das Objective als das Subjective vorherrschen, je nachdem es der Stoff, den der Dichter behandelt, und seine Individualität mit sich bringt. Daß indessen nicht bloß die Zeit, sondern auch der Ort (Land und Clima) und andere äußere Umstände (als Erziehung, Staatsverfassung, Cultus u. d. gl.) auf alle Thätigkeit des Menschen, mithin auch auf dessen poetische Thätigkeit Einfluß haben, ist je eine bekannte Sache. Die Eintheilungen würden aber gar kein Ende nehmen, wenn man sie nach solchen heterogenen Principien machen wollte.

*) Auf diese Art allein, dünkt mich, läßt sich der bekannte Streit über die didactische Poesie entscheiden. Sie aus dem Kunstgebieth ausschließen, heißt das

Die Poetik als Theorie der Poesie muß hierüber das Weitere bestimmen.

Kind mit dem Bade verschütten. Macht aber die Poesie das wirkliche Lehren zu ihrem eigentlichen Zwecke, wie in dem Werke des Lucrez de rerum natura, so verliert sie dadurch ihren Rang in der ersten Ordnung der schönen Künste und geht in die zweyte über — ein Fall, der auch bey anderen absolut-schönen Künsten, z. B. der Mahlerey, vorkommen kann. Soll daher ein didactisches Gedicht wahren poetischen Werth haben, so darf der Dichter es sich nicht merken lassen, daß er lehren wolle, muß also auch alles entfernen, was diesen Zweck verrathen würde, muß die Fesseln des Systems abwerfen und alles in Handlung darstellen, mithin gleich dem epischen Dichter erzählen, wie Virgil in seinen Georgicis nicht den Landbau lehrt, sondern die Beschäftigungen der Landleute, gleich den Thaten seiner Helden in der Aeneis, darstellt. Daher zeigt sich unter den beyden eben genannten Dichtern der letzte schon durch die Wahl seines Stoffs als den poetischen Kopf, noch mehr aber durch die Ausführung. Wenn z. B. Lucrez durch die Anrufung der Venus sich gleich Anfangs einen poetischen Schwung zu geben sucht, so fällt er sehr bald wieder herab und kündigt sich selbst, als einen prosaischen Lehrer in den Versen an:

Quae quoniam rerum naturam sola gubernas —
Te sociam studeo scribundis versibus esse,
Quos ego de rerum natura pangere conor.

Ganz anders Virgil, der gleich mit Handlung beginnt, indem er die Hauptbeschäftigungen der Landleute mit wenigen, aber kräftigen Pinselstrichen darstellt, um den Gegenstand seines Gedichtes zu bezeichnen:

II. Gattung.

Zusammengesetzte.

Gesangkunst.

§. 76.

Wenn Tonkunst und Dichtkunst sich zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen vereinen, so geht hieraus die Gesangkunst oder Melopöie hervor. Denn im eigentlichen Gesange oder der wahren Vokalmusik wird die menschliche Stimme in ihrer Modulation zugleich articulirt und das Innere des Menschen nicht durch bloße Töne auf eine unbestimmte Weise angedeutet, sondern auch durch Worte bestimmt ausgesprochen. Die Gesangkunst wirkt daher mit vereinter Kraft und um so stärker auf Herz und Geist als die isolirte Ton- oder Dichtkunst. Indessen mußten diese schon ursprünglich vereinten Künste sich nach und nach trennen, wenn sich die tonische Kunst in allen ihren Zweigen auf das Vollkommenste entwickeln und ausbilden sollte.

Anmerkung.

Ton- und Dichtkunst waren nicht immer so getrennt, wie wir sie bisher betrachtet haben und wie sie jetzt so häufig ausgeübt werden; sondern die ersten

---

Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
Vertere, Maecenas, ulmisque adjungere vites
Conveniat etc.

Tonkünstler waren auch Dichter und die ersten Dichter Tonkünstler; und beyde Künste in dieser innigen Vereinigung waren gewisser Maßen die ersten Quellen der höheren Cultur der Menschheit, wie die Sagen vom Orpheus, Musäus, Arion u. A. beweisen. Daher begriff das Singen (canere, ᾄδειν) bey den Alten auch das Dichten und der Gesang (carmen, ᾠδή) das Gedicht — daher wurde die Leyer ein Symbol der Dichtkunst überhaupt, nicht bloß der lyrischen — daher waren auch Apollo und die Musen, welche die Dichter begeisterten, des Saitenspieles kundig — und daher bedeutete Musik (Musenkunst) ursprünglich nicht die einfache Tonkunst, sondern die aus dieser und der Dichtkunst zusammengesetzte Gesangkunst, die man deßhalb auch die höhere Tonkunst nennen kann, im Gegensatze gegen die bloße Instrumentalmusik als eine niedere Tonkunst. Der Gesang im eigentlichen Sinne, als ästhetisches Kunstproduct, entstehet nähmlich aus der Verknüpfung unarticulirter und articulirter Töne mittelst der menschlichen Stimme. Bey der bloßen Modulation wird diese nur als musikalisches Instrument gebraucht, wie der Mund beym Pfeiffen; eine solche Vokalmusik ist also der Instrumentalmusik völlig gleich und gehört eben so wenig hierher, als der thierische Gesang (der Vögel), der auch nur Modulation ist. Bey der wahren Vokalmusik hingegen kommt Articulation zur Modulation, und zwar dergestalt, daß die articulirten Töne wirkliche Wörter von bestimmter Bedeutung sind, welche dasjenige, was die Tonkunst nur unbestimmt ausdrückt (Freude, Traurigkeit, Wehmuth u. d. gl.), auf eine dichteri-

sche Weise mit völliger Bestimmtheit darstellen *). Daß also die Gesangkunst von der bloßen Singekunst verschieden und weit mehr als diese sey **) — daß beym Gesange die Melodie sich den Worten des Gedichts genau anschließen müsse ***) — und daß,

*) Wenn oft ganz unpoetische Producte, Worte, die die allergemeinste Prose enthalten, von Tonkünstlern in Musik gesetzt werden, so gehört dieß zu den vielen Mißbräuchen der Kunst, wodurch jeder Mensch von gebildetem Geschmack beleidiget werden muß. Wären jene Tonkünstler selbst Dichter und könnten sie eigene Texte componiren, so würde solcher Mißbrauch nicht vorkommen. Aber manchen sind die unbedeutendsten Texte gerade die liebsten, weil sie meinen, damit machen zu können, was sie wollen.

**) Diese ist der elementarische und gleichsam propädeutische Theil der Gesangkunst und begreift hauptsächlich die Kunst des Solfegirens.

***) Dieß würde auch immer geschehen, wenn Dichter und Componist in Einer Person vereiniget wären. Ist dieß nicht der Fall, so muß der Componist sich in den gegebenen Text so einstudiren, daß er von dessen Geiste ganz durchdrungen und mit dem Dichter gleichsam identificirt wird. Daher ist auch das Durchcomponiren eines aus mehreren Strophen bestehenden Liedes eine unerläßliche Bedingung des ästhetischen Wohlgefallens bey solchen Gesängen, in welchen nicht etwa eine und dieselbe Gemüthsstimmung gleichförmig herrschend ist. Bloß die Schönheit der Melodie kann zuweilen den Übelstand, der darin liegt, wenn alle Strophen bey ganz verschiedenem Inhalte nach einerley Weise gesungen werden, verstecken, aber nicht ganz aufheben.

wenn der Gesang von Instrumentalmusik begleitet wird, die Begleiterinn sich nicht hervordrängen und den Gesang ersticken dürfe *) — ergibt sich aus dem Bisherigen von selbst. Ob nun aber gleich der Effect der in der Gesangkunst vereinten Ton- und Dichtkunst stärker ist, als der Effect dieser isolirten Künste, so ist doch ihre Isolirung keine widernatürliche Trennung und daher entstehende Verschlimmerung derselben, sondern vielmehr ein natürlicher und nothwendiger Fortschritt der Kunst zur Vervollkommnung in diesen beyden Sphären der ästhetischen Wirksamkeit des menschlichen Geistes. Denn vereinte Künste beschränken sich gegenseitig auf einen engeren Wirkungskreis und wirken in diesem freylich stärker; aber sollen sie sich, jede in ihrer eigenthümlichen Sphäre, möglichst ausbreiten, so müssen sie auch getrennt wirken. Welche herrliche Instrumentalsachen von Bach, Mozart, Haydn, Clementi und anderen Meistern würden wir entbehren, wenn die Tonkunst immer nur in Gesellschaft mit der Dichtkunst hätte auftreten sollen! Und wie viele poetische Kunstwerke vom höchsten Werthe würden gar nicht vorhanden seyn, wenn ihre Urheber nur als Sänger hätten dichten sollen! Auch ist die Trennung nicht erst in neueren Zeiten geschehen. Denn

*) In diesen Fehler sind zuweilen die besten Componisten verfallen, weil sie nur ihre Kunst in der Harmonie zeigen wollten. Oft liegt aber auch die Schuld theils an den Sängern, die entweder ein zu schwaches Organ oder eine undeutliche Aussprache haben, theils auch an den Spielern, die nicht sich zu mäßigen und die Singstimme gehörig zu tragen verstehen.

Virgil und Horaz haben ihre Gedichte so wenig als Klopstock und Schiller gesungen *). — Übrigens

---

*) Sehr richtig urtheilt Lessing hierüber in der Abh. von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen (Verm. Schr. Thl. 10. Nro. 2. S. 42 ff.), wo er sagt: «Die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen" — Verbindungen verschiedener Zeichen — «die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beyderley Zeichen nicht allein für einerley Sinn sind, sondern auch von eben demselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheint. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beyde zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht läugnen, daß die Trennung natürlich erfolgt sey, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln. Aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beyde zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß.» — Hiervon macht Lessing weiter Anwendung auf die Oper, in welcher die Poesie nur als helfende oder, wie er's auch nennt, subservirende Kunst gebraucht werde, und auf den Unterschied der französischen und italienischen Oper, von welchen jene weniger, diese mehr der Musik die Poesie subordinire u. s. w.

sind Kirchenmusik und Theatermusik zwey Hauptgattungen der Melopöie, wiewohl hierbey die einfache Tonkunst auch nicht ganz außer dem Spiele bleibt. Die Theorie der Melopöie, die man zum Unterschiede von der Kunst selbst Melopoetik nennen kann, wie Poetik die Theorie der Poesie anzeigt, muß daher auf die Fälle, wo ein Wechsel der einfachen und zusammen gesetzten Tonkunst eintritt, besondere Rücksicht nehmen.

II. Ordnung.

Relativ schöne tonische Künste.

I. Gattung.

Einfache.

I. Art.

Schöne Sprechkunst.

§. 77.

Wiefern die Aussprache gegebener Worte durch die Kunst so modificirt wird, daß die Darstellung der Worte durch die Stimme ästhetisch wohlgefällt, erscheint die tonische Kunst als schöne Sprechkunst oder Declamirkunst. Sie hat es also dann bloß mit den unarticulirten Tönen oder Lauten zu thun, die in verschiedener Höhe und Tiefe, und mit verschiedener Stärke und Schwäche oder Geschwindigkeit und Langsamkeit vernommen werden, wenn man articulirte Töne oder Worte ausspricht. Da nun diese etwas Bestimmtes bezeichnen und der mündliche Vortrag einer ge-

gebenen (poetischen oder prosaischen) Rede eigentlich den Zweck hat, jenes Bestimmte so zu verlautbaren, daß es vom Hörenden gehörig aufgefaßt werde, so muß sich die Kunst bey Verschönerung des mündlichen Vortrags einem außer ihr liegenden Zweck unterwerfen, und durch denselben in der Darstellung selbst beschränken.

Anmerkung.

Bey der bloßen Declamation abstrahirt der Künstler von der Art und Weise, wie articulirte Töne selbst, als Zeichen von Gedanken, zusammen gesetzt werden müssen, damit sie als etwas Schönes gefallen. Ihm sind die Worte der Rede, die er ausspricht, schon gegeben, und er beabsichtet bloß die schöne Aussprache derselben. Es ist ihm also hierbey gleichgültig, ob die Worte, die er ausspricht, ihm durch einen Anderen oder durch ihn selbst gegeben sind, und ob er sie in diesem Falle nur beliebig als schon fertige Rede gewählt oder gar selbst producirt hat, wie das letzte bey declamirenden Improvisatoren der Fall ist. Denn als Producent der Worte übt er eine andere Kunst aus, wie als Declamant, und es ist bloß etwas Zufälliges, wenn er beyde zugleich ausübt. Auch ist es den Improvisatoren nicht sowohl um eine schöne Declamation zu thun, als vielmehr darum, daß man ihre Fertigkeit im Extemporiren bewundere, wobey es mit dem ästhetischen Gehalte des Products nicht so genau genommen werden darf *). Es muß ferner dem

*) Der Verf. hat zwar nie Gelegenheit gehabt, einen

Declamator als solchem gleichgültig seyn, ob das zu Declamirende in gebundener oder ungebundener Rede abgefaßt sey. Denn obgleich Verse anders als Prose gesprochen werden müssen, so sind dieß doch Eigenschaften, welche der Rede schon an und für sich, auch unabhängig von der Declamirkunst, zukommen; diese aber muß sich in der Ausübung nach jenen Eigenschaften geniren, weil sie als schöne Sprechkunst die Rede nicht selbst producirt, sondern aus den Händen anderer Künste empfängt. Endlich ist es auch gleichgültig, ob das Declamiren aus dem Buche oder aus dem Kopfe geschieht. Denn das Vorlesen oder Recitiren ist auch ein Declamiren, und wenn es auf eine ästhetisch-wohlgefällige Weise geschehen soll, den Regeln der schönen Sprechkunst unterworfen. Das Declamiren aus dem Kopfe gefällt nur darum mehr, weil es den Schein größerer Freyheit hat und dem

---

Improvisatore zu hören; indessen glaubt er sich durch die Erzählungen und Berichte Anderer von den Leistungen jener italienischen Künstler zu obigem Urtheile hinlänglich berechtigt. Was Madame Stael von ihrer Corinna erzählt, kann wohl als Dichtung nicht zum Maßstabe der Beurtheilung dienen. Ein Ungenannter (von Ramdohr) in der Zeitung für die elegante Welt (1809. St. 245.), der vor 25 Jahren die drey berühmtesten Künstler dieser Art (die Corilla, die Fantastici und den Conte Mollo) gehört zu haben versichert, behauptet sogar, daß er der Kunst des Improvisirens den Anspruch auf schöne Kunst überhaupt, und besonders auf Dichtkunst, völlig abläugnen müsse, und daß sie bloß eine unterhaltende und geistreiche Künsteley sey,

Declamator mehr Lebhaftigkeit in Mienen und Geberden erlaubt. Dieses Mienen- und Geberdenspiel aber gehört keineswegs zur Declamirkunst als solcher, sondern ist aus dem Gebiethe der mimischen Kunst entlehnt, wie sich in der Folge zeigen wird. Die Declamation kann daher auch ohne diesen Zusatz schön seyn. Hieraus ehellet nun von selbst, daß diese Kunst 1) einfach sey, weil sie bloß die unarticulirten Töne, die bey der Aussprache gehört werden, modificirt; und 2) bloß relativ schön, weil sie in dieser Modification nicht völlige Freyheit hat, sondern sich nach der Bedeutung oder dem Sinne der Worte, die gesprochen werden sollen, richten muß — daher auch Deutlichkeit der Aussprache ihr erstes Gesetz ist — indem es ein Übelstand seyn, mithin das ästhetische Wohlgefallen an der schönen Aussprache stören würde, wenn einerseits die Aussprache undeutlich wäre — die Worte unvernehmlich ausgesprochen würden — und andererseits zwischen dem Sinne der Worte und ihrer Aussprache sich ein Widerspruch zeigte (z. B. die Frage als ein Ausruf oder gar als ein kategorischer Satz, das Traurige als etwas Lustiges und das Freudige mit klagender Stimme ausgesprochen würde). Diese Gebundenheit der schönen Sprechkunst an den außer ihrer Sphäre liegenden Zweck der Rede beschränkt auch die Modulation der Stimme auf gewisse Gränzen, so daß die Declamation nicht bloß fehlerhaft wird, wenn sie zu wenig, sondern auch wenn sie zu viel Abwechslung hat. Jenes ist der Fehler der Eintönigkeit (Monotonie), dieses der Vieltönigkeit (Polytonie). Durch den letzten Fehler wird die Declamation gesangartig oder musicalisch, was sie ver-

möge ihrer Bestimmung durchaus nicht seyn darf *). Nur die Musik (sowohl als bloße Tonkunst wie als Gesangkunst) bewegt sich mit völliger Freyheit im Gebiethe der Töne nach seinem ganzen Umfange, so wie es ihrem selbsteigenen Zwecke angemessen ist; sie ist daher gleichsam eine poetische Tonkunst, selbst wenn dem Gesange eine ungebundene Rede als Text zum Grunde läge. Die Declamirkunst aber ist, selbst wenn sie Verse ausspricht, als Tonkunst betrachtet, prosaisch, indem sie dem Geiste keinen freyen Ausflug in das Gebieth der unarticulirten Töne gestattet **).

---

*) Was Quinctilian (instit. orat. 1, 8). vom Vorlesen sagt, gilt auch vom Declamiren; denn beydes ist ein Sprechen, ein Darstellen der Worte durch die Stimme: «Sit lectio virilis et cum suavitate quadam gravis — non tamen in canticum dissoluta, nec plasmate (ut nunc a plerisque fit) effeminata," — Der Ausdruck plasma ist nähmlich von der Musik hergenommen, indem die Griechen unterscheiden απλαςως αδειν und μετα πλασματος αδειν (z. B. Theophr. hist. plantt. 4, 12.), welchen Unterschied die Lateiner (z. B. Plin. hist. nat. 16, 36.) durch musica simplex und varietas et luxuria cantus bezeichnen. Plasmatisch lesen oder sprechen heißt also nichts anderes, als mit einer zu vielfachen und ausschweifenden Modulation der Stimme die Worte darstellen. Zu einem solchen Vorleser sagte einst der junge Caesar: Si cantas, male cantas; si legis, cantas (Quinctil. l. l.).

**) Im Recitative nähert sich zwar die Gesangkunst der schönen Sprechkunst; aber sie bleibt dennoch weit von ihr entfernt, weil selbst im Recitativ eine viel freyere Bewegung der Stimme herrscht, als in der

2. Art.

Schöne Redekunst.

§. 78.

Wiefern die Rede als ein Mittel der Gedankenmittheilung durch die Kunst so mo=

Declamation. Wenn daher zwey gute Declamatoren dasselbe Stück declamiren, so wird ihre Declamation nicht sehr von einander abweichen, wenn man das Individuale in der Stimme und daß, was als mimischer Zusatz nicht zur Declamation selbst gehört, abrechnet. Wenn aber zwey kunstreiche Tonkünstler dasselbe Stück auf Noten setzen, so wird man die größte Verschiedenheit in der Composition und dennoch in dieser Verschiedenheit die größte Angemessenheit finden, weil in der Gesangkunst als einer absolut schönen Kunst der Geist seine völlige Freyheit behauptet. Das Singen setzt daher stets eine höhere (gleichsam poetische) Gemüthsstimmung voraus, als das Sprechen, daß auch bey einer gewöhnlichen (gleichsam prosaischen) Stimmung statt finden kann. Deßhalb kann jenes auch in der Einsamkeit statt finden — denn Einsamkeit hat etwas Begeisterndes — dieses hingegen setzt Mittheilung an Andere, mithin Geselligkeit, voraus, so daß ein einsamer Sprecher Zweifel an der Gesundheit seines Kopfes erregt. Wenn wir an einsamen Sprechern auf der Bühne (im Monolog) keinen Anstoß nehmen, so liegt der Grund theils darin, daß uns die Bühne überhaupt eine andere Welt als die gemeine Wirklichkeit darbiethet, theils darin, daß der Monologist gewöhnlich von starken Gemüthsbewegungen getrieben wird, seine Gefühle laut werden zu lassen, und so mit sich selbst als einem zweyten Ich zu sprechen.

dificirt wird, daß die Darstellung des Gedachten durch Worte ästhetisch wohlgefällt, erscheint die tonische Kunst als schöne Redekunst. Ihr Zweck ist also bloße Verschönerung der Rede als eines Mittels, Andere von dem, was man in Beziehung auf irgend einen Gegenstand denkt, zu belehren. Sie unterwirft sich daher als schöne Kunst dem eigentlichen Zwecke der Rede, und beschränkt sich dadurch im Gebrauche der Worte als eines Darstellungsmittels; weßhalb sie auch in der Zusammensetzung derselben einen minder abgemessenen Gang annimmt als die Dichtkunst (§. 75.), und ihr Product des aus einer wohllautenden Wortfolge hervorgehenden Numerus ungeachtet, in Vergleichung mit einem poetischen Kunstwerke in seiner vollkommensten Gestalt, als eine ungebundene oder aufgelöste Rede (oratio soluta) erscheint.

Anmerkung.

Wer redet, hat zunächst keine andere Absicht, als Anderen etwas zu erkennen zu geben, mithin durch Worte als willkührliche Gedankenzeichen sie von dem, was er in Beziehung auf irgend einen Gegenstand (sich selbst und Andere mit eingeschlossen) denkt, zu unterrichten. Der eigentliche und ursprüngliche Zweck der Rede ist also intellectual oder logisch, Beschäftigung des Denkvermögens (des Verstandes oder der Vernunft), weßhalb auch λογος sowohl dieses Vermö-

gen als die Rede bedeutet. Diesen Zweck behält die Redekunst als ihren ersten oder Hauptzweck bey. Soll sie aber zur schönen Kunst werden, so muß der Redende seine Gedanken auch auf eine wohlgefällige Art mittheilen, wodurch er zugleich seiner Rede mehr Nachdruck geben und ihr leichteren Eingang bey Anderen verschaffen kann. Er muß also die Einbildungskraft zu Hülfe rufen, mithin die Worte so auswählen und zusammenstellen, daß auch das innere Anschauungs- und Empfindungsvermögen dessen, der die Worte vernimmt, zur Thätigkeit aufgeregt werde. Zu dem Ende kann und wird er auch von demjenigen Gebrauch machen, wodurch der Dichter die Sprache zum Mittel einer ästhetischen Darstellung macht (z. B. Tropen, Figuren u. d. gl. — §. 75. Anm.). Da aber nicht diese Darstellung, sondern Beschäftigung des Verstandes sein Hauptzweck ist, so wird er bey jenem Gebrauche Maß und Ziel halten, mithin alles vermeiden müssen, was diesem Zweck Abbruch thun und ihm selbst das Ansehen geben könnte, als wollte er einzig das Gemüth belustigen. Hieraus folgt 1) daß die schöne Redekunst eine einfache Kunst sey; denn sie beschäftigt sich nicht mit der Aussprache — die bleibt der Declamirkunst (§. 77.) überlassen — sondern mit der Composition der Worte, sie mögen gesprochen oder geschrieben seyn, und kann daher in allen Arten des Vortrags, er sey mündlich oder schriftlich, ihre Wirksamkeit beweisen; 2) daß sie eine relativ schöne Kunst sey; denn die schöne Darstellung ist einem außer dem Gebiethe der schönen Kunst liegenden Zwecke untergeordnet, so daß der Redekünstler sich nicht wie der Dichter dem freyen Spiele der

Einbildungskraft zur Belustigung des Gemüths bey der wörtlichen Einkleidung seiner Gedanken überlassen darf. Hierin allein liegt der Grund, warum kühne Gedankensprünge, häufige Bilder und Vergleichungen, ungewöhnliche Wörter und Wortfügungen u. d. gl. der Dichtkunst, aber nicht der Redekunst, erlaubt sind, warum es überhaupt nur eine licentia poetica und einen furor poeticus gibt. Denn wo der Verstand das vorherrschende Princip ist, kann sich die Einbildungskraft nicht mit völliger Freyheit bewegen. Hieraus ist ferner begreiflich, warum die Redekunst sich auch in der äußeren Gestaltung der Rede von der Dichtkunst wesentlich unterscheiden muß. Der metrische oder tactmäßige Gang der Rede würde sich mit dem Ernste, den der Hauptzweck der Redekunst fordert, nicht vertragen. Denn wer Sylben zählt und mißt und daraus Verse zusammensetzt, kündigt eben dadurch gleich dem musivischen Mahler, der aus kleinen buntfarbigen Körperchen ein Gemählde componirt, ein freyes Spiel der Einbildungskraft an, durch welches er sich und Andere belustigen will. Eine Rede aber, die sich Verstandesbeschäftigung zum Hauptzwecke macht, muß auch den Schein jenes Spieles vermeiden, mithin ohne gleichförmig wiederkehrende und abgemessene Zeilen ihren Gang immer ruhig vorwärts gehen, daher sie eben Prose oder prosaische und ungebundene Rede heißt (§. 75. Anm.) *). Die schöne,

---

*) Dieß ist auch der Grund, warum eigentliche Lehr-Gedichte (§. 75. Anm.) nicht recht gefallen wollen. Der Dichter fällt dadurch aus seiner Rolle, und man fühlt, daß sich alles, was er sagt, um uns zu un-

aber nicht poetische, Rede strebt also zwar, so fern sie auch gesprochen werden kann, nach einem gewissen Wohllaut und sucht denselben durch eine regelmäßige, leicht, rund und voll tönende Wortfolge zu erreichen; aber dieser prosaische Numerus ist von dem poetischen Rhythmus so wesentlich verschieden, daß selbst ein bloß entschlüpfter Vers in der prosaischen Rede eine üble Wirkung thut, weil er den gesetzten Gang der Rede unterbricht *). Dichtkunst und Redekunst sind demnach beyderseits schöne Wortkünste; aber jene ist absolut, diese nur relativ schön, jene eine poetische, diese eine prosaische Wortkunst; jene verstattet dem Geiste den freyesten Aufschwung, diese hält ihn in den Schranken der Mäßigung; jene erfordert mehr Kunstgenie, diese ist dagegen in einem viel weiteren Kreise anwendbar. Denn als Kunst des wohlgefälligen Ausdrucks in allen Arten der ungebundenen Rede befaßt sie den epistolarischen und den dialogischen Styl, den Geschäftsstyl und den wissenschaftlichen, den historischen und den philosophischen, und

---

terrichten, in schöner Prose weit besser, d. h. zweckmäßiger hätte sagen lassen.

*) Warum ist es aber gleichwohl erlaubt, Verse aus Dichtern in der Prose anzuführen? — Unstreitig, weil hier der Redende sogleich ankündigt, daß er nicht in seinen Nahmen, sondern mit dem Munde eines Anderen rede, er sich also keineswegs vergessen habe. Daß dagegen der Fall niemahls umgekehrt, und in Versen ein prosaischer Satz angeführt werden kann, ist eine sehr deutliche Anzeige von dem Verhältniß beyder Arten der wörtlichen Darstellung zu einander.

sie würde sogar auf die Mathematik anwendbar seyn, wenn diese nicht durch ihre abstracte und mehr als lakonische Zeichensprache einer wahrhaft ästhetischen Darstellung den Zutritt verwehrte.

II. Gattung.

Zusammengesetzte.

Schöne Rednerkunst.

§. 79.

Wenn die schöne Sprechkunst und die schöne Redekunst sich zu gemeinschaftlicher Hervorbringung eines Kunstwerks vereinen, so geht hieraus die schöne Rednerkunst (ars oratoria) oder die Beredsamkeit (eloquentia) hervor. Diese zweckt nähmlich auf solche Vorträge ab, die wirklich vor Andern auf eine feyerliche Art gehalten werden sollen, um durch die Kraft des Wortes ihren Willen zu bestimmen. Der Redner muß daher sowohl der Rede selbst eine wohlgefällige Form geben, als auch dieselbe auf eine wohlgefällige Art vortragen, oder halten, wobey er auch ein gemäßigtes Mienen- und Gebärdenspiel anwenden kann, um desto nachdrücklicher auf den Zuhörer zu wirken.

Anmerkung.

Die schöne Redekunst, wie sie im vorigen §. als einfache Kunst betrachtet worden, strebt nach bloßer Wohlredenheit, durch welche allein noch niemand zum Redner (orator) wird. Dieser handelt (agit)

auf der Rednerbühne, indem er Andere bereden oder überreden, d. h. ihren Willen lenken und leiten will *) Er bedarf also der Beredsamkeit als einer höheren Redekunst, in Vergleichung mit welcher die einfache auch die niedere genannt werden kann **).

*) Dieß findet nicht allein bey Anklage- und Vertheidigungsreden (genus judiciarium) oder bey Berathschlagungsreden (genus consultativum s. deliberativum), sondern auch bey bloßen Lobes- oder Empfehlungsreden (genus laudativum, commendativum s. panegyricum) statt; denn es soll der Wille zum Wohlwollen und wo möglich auch zur Nachahmung oder Folgsamkeit bestimmt werden. Selbst bey Kanzelreden und anderen religiösen Reden (genus sacrum s. religiosum), worauf sich die neuere Beredsamkeit bey uns fast allein beschränkt, ist Lenkung des Willens zum Guten der letzte Zweck. Belehrung des Verstandes aber ist bey allen diesen Arten der Reden zwar auch Zweck, jedoch nur untergeordneter, oder Mittel zum letzten Zwecke.

**) Schon die Alten unterschieden den Vir disertus von dem Vir eloquens. Jenes ist man durch Wohlredenheit, dieses durch Beredsamkeit. Daher unterscheidet auch Steinbart in seinen Grundbegriffen zur Philosophie über den Geschmack (§. 2.) mit Recht die Wohlredekunst (Kunst der Wohlredenheit) von der Beredekunst (Kunst der Beredsamkeit.) Das Bereden aber, wovon eben die Beredsamkeit ihren Nahmen hat, kann geschehen theils durch gute und trifftige Gründe zu einem guten Zweck, theils auch bloße Scheingründe zu einem als gut vorgespiegelten bösen Zwecke. Daher ist diese Kunst sehr leicht dem Mißbrauch unterworfen, und darum forderten schon die Alten, daß der Redner nicht bloß ein bered-

Die Kunst des Redners oder die Beredsamkeit nimmt demnach erstlich schon als Redekunst einen höheren

---

ter, sondern auch ein rechtschaffener Mann (vir bonus dicendi peritus) seyn solle. Der mögliche Mißbrauch einer Kunst kann aber ihr selbst nicht zum Vorwurfe gereichen. Es ist daher sehr ungerecht, wenn Kant in der Krit. d. Urtheilsk. (S. 216. Aufl. 2.) die Beredsamkeit geradehin für die Kunst, durch den schönen Schein zu hintergehen, oder (wie er S. 217. sagt) die Rednerkunst für die Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen, erklärt, so wie es falsch ist, wenn er Beredtheit und Wohlredenheit zusammen Rhetorik nennt, und zur schönen Kunst rechnet, die Rednerkunst aber, die doch eben beredt oder beredtsam macht, davon ausschließt und aller Achtung unwürdig hält. Auch das Vorurtheil, daß die Beredsamkeit nicht auf die Kanzel gehöre, gründet sich auf jene Vorstellung von der Rednerkunst; denn man nimmt das Bereden immer in der bösen Bedeutung des betrüglichen Redens, wodurch bloß auf die Phantasie gewirkt wird, um den Willen durch diese gewaltsam fortzureißen. Dieß liegt aber ursprünglich im Worte; denn auch der Wohlredende und Wohlgesinnte wird unwillkührlich und ohne alle Absicht des Betrügens beredt, wenn er für einen guten Zweck erwärmt und begeistert ist. Wollte man über den Werth der schönen Künste nach ihrem möglichen Mißbrauche urtheilen, so müßte man auch, wie die ehemahligen Bilderstürmer, alle Mahlerey aus den Kirchen oder, wie gewisse Verbesserer des Kirchengesangs, alle Poesie aus den geistlichen Liedern verweisen. Ja man müßte alle schöne Kunst aus dem Staate verbannen; denn wie oft ist sie zu bösen Zwecken gemißbraucht worden! und wie leicht kann sie es!

Schwung als die Wohlredenheit, so daß dieser eigentlich bloß die sogenannte niedere Schreibart (genus dicendi tenue), jener aber die höhere (genus sublime) zukommt, und die mittlere (genus mediocre) nichts weiter ist, als eine Art des Ausdrucks, wodurch sich beyde gegenseitig einander mehr oder weniger annähern und die unter gewissen Umständen beyde gemeinschaftlich brauchen können. Sodann aber schließt die Rednerkunst auch die Kunst des schönen Sprechens oder des schönen mündlichen Vortrags ein, weil ohne diese eine noch so wohlgesetzte Rede keinen Effect machen würde, oft aber auch schon durch den bloßen mündlichen Vortrag eine Rede, die wenig innere Kraft hat, so gehoben werden kann, daß sie dennoch die beabsichtete Wirkung hervorbringt *). Der Redner muß da-

*) Demosthenes hielt bekanntlich auf diesen Theil der Beredsamkeit so viel, daß er auf die drey Mahl wiederhohlte Frage, was das Vornehmste beym Reden sey, immer zur Antwort gab: ἡ ὑποκρισις. Quinctil. instit. orat. 11, 3. Val. Max. 8, 10. Daher sagte selbst Äschines, als er den Rhodiern eine Rede seines Nebenbuhlers nebst seiner eigenen Gegenrede vorgelesen hatte, und die Zuhörer ihre hohe Bewunderung zu erkennen gaben: Wie, wenn ihr ihn erst selbst gehört hättet! Val. Maximus macht, nachdem er dieß erzählt hat, die sehr treffende Bemerkung: «Ergo in Demosthene magna pars Demosthenis abest; quod legitur potius, quam auditur." — Der Verf. gab vor einigen Jahren Predigten eines verstorbenen Kanzelredners heraus, die dem hörenden und sehenden Publicum ungemein, dem lesenden aber wenig gefielen, weil ihnen das eigentliche Leben im Lesen fehlte. Unsere jungen Kan-

her schon bey der Ausarbeitung seiner Rede darauf, daß sie gehalten werden soll, mithin auch auf Personen und Umstände der Zeit und des Orts Rücksicht nehmen, damit er in der Wahl des Gegenstandes, wenn dieser nicht schon bestimmt ist, der Beweise, der Nebengedanken, der Ausdrücke und der Verzierungen alles, was beym Vortrage anstößig seyn könnte, oder nicht gerade hierher passen würde, vermeide. Invention und Elocution müssen folglich schon im voraus auf den mündlichen Vortrag berechnet werden. Dieser aber oder die Declamation kann, wenn sie das gehörige Leben haben und die Action vollständig seyn soll, die Gesticulation nicht wohl entbehren, indem wir schon beym gewöhnlichen Sprechen unsere Worte mit ausdrucksvollen Bewegungen des Körpers (Mienen und Geberden) zu begleiten pflegen, um auch dadurch die Rede bedeutsamer und eindringlicher zu machen *). Dadurch geht nun der Redner gewisser Maßen in das Gebieth der mimischen Kunst (§. 68.) über. Weil aber doch seine Kunst ihrem *wesentlichen* Charakter nach *tonisch* und das Mienen- und Geberdenspiel für ihn nur

---

zelredner sollten daher diesen Theil der Beredsamkeit vorzüglich üben.

*) Declamation und Gesticulation des Redners, als Theile seiner Action, begreift man auch unter dem Titel der *körperlichen Beredsamkeit*. „Est enim actio quasi *sermo corporis*" — *Cic.* de orat. 3, 59. Aber dieses Körperliche steht in der genauesten Beziehung auf das Geistige. «*Animi* est enim omnis actio — quo magis menti *congruens* esse debet» — Ibid.

subsidiarisch ist, so muß er dabey Maß und Ziel halten, damit er nicht ins Theatralische falle und wie ein Schauspieler zu repräsentiren anfange. Das Zuviel ist in diesem Puncte weit schädlicher als das Zuwenig. Mit Recht sagt daher Cicero (Brut. c. 30) „Volo non eos modo laudari, qui celeri motu et difficili utantur, sed eos etiam, quos statarios appellant, quorum sit illa simplex in agendo veritas non molesta" *). — Besonders

*) De orat. 3, 59. warnt Cicero besonders vor dem Gestus scenicus, und Quinctilian (instit. orat. 1, 11.) außerdem auch vor dem Motus scenicus, der Bewegung des ganzen Körpers auf der Rednerbühne. Nach den Zeugnissen der Alten war Cajus Gracchus, der berühmte Bruder des noch berühmten Tiberius, unter den römischen Rednern der Erste, welcher lebhaftere Gesten machte, zuweilen selbst die Toga, um seine Hände freyer bewegen zu können, zurückschlug und sogar von einem Ende der Rednerbühne zum andern hin und her ging. Auch soll er beym Redenhalten einen Sclaven hinter sich versteckt gehabt haben, der mit einem Blasinstrumente den Ton angab, wenn er die Stimme zu sehr erhob oder sinken ließ. (Was mag das für ein Instrument gewesen seyn? Cicero de orat. 3, 60. nennt es fistula, Quinctilian instit. orat. 1, 10 setzt hinzu, quam τοναριον vocant, und Gellius noct. att. 1, 11. braucht erst das Wort tibia, hernach aber, wo er die richtigere Vorstellung geben will, den Ausdruck fistula brevis.) Indem also Gracchus bey der Declamation nicht ausschweifen wollte, erlaubte er sich wirkliche Ausschweifungen bey der Gesticulation. Denn das Hin- und Hergehen auf der Rednerbühne ist theatralisch. Der Körper des Redners muß fixirt

sollten unsere Kanzelredner sich dieß gesagt seyn lassen, indem eine theatralische Action auf der Kanzel wegen der Heiligkeit des Ortes und der Sache noch weit unschicklicher ist und zuweilen sogar Lachen erregen kann *). — Daß übrigens die schöne Rednerkunst auch nur relativ schön sey, folgt daraus, daß zwey solche Künste ihre Grundlage ausmachen. Die Theorie derselben aber stellt die Rhetorik auf, die sowohl zur Redekunst (Wohlredenheit) als zur Rednerkunst (Beredsamkeit) Anleitung gibt, und in der letzten Hinsicht auch diejenigen Regeln der Declamirkunst und

---

seyn, und darf nur einzelne Theile bewegen. Aber die alten Redner erlaubten sich wohl noch größere Ausschweifungen, z. B. das Aufreißen der Kleider des Angeklagten, um dem Volke die für dasselbe empfangenen Wunden zu zeigen, und dadurch Mitleid zu erregen. Solche Kunstgriffe sind unter der Würde der Kunst.

*) Die Warnung Quinctilian's (instit. orat. 1, 8.) «Nec prosopopoeias ad comicum morem pronuntiari velim» ist vorzüglich wichtig. Denn wenn auch nur Wenige in den Fehler jenes katholischen Paters fallen dürften, der, um den ketzerischen Jean Jacques recht kräftig zu widerlegen, sein Käppchen vom Kopfe nahm, es vor sich hin stellte, und mit ihm als seinem Gegner polemische Fragen und Antworten durch Veränderung der Stimme wechselte, so hört man doch nicht selten auf den Kanzeln bey jenen Prosopopöien einen theatralischen Stimmenwechsel. Der Eifer der alten Kirchenväter gegen das theatralische Beyfallklatschen der Zuhörer in den Kirchen würde mit Recht auch gegen jene Unsitte der Prediger gekehrt werden können.

der Mimik vorträgt, welche der Redner als solchen interessiren.

§. 80.

Die tonischen Künste, so fern sie sich der articulirten Töne oder Worte zur Darstellung bedienen, können auch redende Künste genannt werden, welcher Ausdruck sich also auf weit mehr Künste als auf Poesie und Beredsamkeit erstreckt. Denn alle tonischen Künste mit Ausnahme der ersten (§. 74.) sind redend, selbst die Gesangkunst (§. 76.). Keineswegs aber können die redenden Künste schöne Wissenschaften genannt werden (§. 1. Anm. 3.). Da nun die redenden Künste als tonische sich ursprünglich und zunächst auf die Zeitform beziehen (§. 68. Anm.), so sind sie vorzüglich geschickt, das Veränderliche an den Objecten, mithin auch Begebenheiten, und selbst ganze Reihen von Begebenheiten, wodurch mehrere Dinge aus einem Zustand in den anderen übergehen, darzustellen (Met. §. 74.).

Der besonderen Kalleotechnik

zweytes Hauptstück.

Plastische Kalleotechnik.

§. 81.

Das Reich der plastischen Kunst überhaupt begreift alle die schönen Künste, welche sich bildsamer Gestalten als eines Darstellungsmittels bedienen (§. 68.). Jene Gestalten sind nun entweder wirkliche Körper, wenn sie den Raum nach allen Dimensionen erfüllen, in welchem Falle die Objecte auf eine völlig naturgemäße Weise dargestellt werden, oder scheinbare Körper, wenn sie auf oder in einer bloßen Fläche wahrzunehmen sind, in welchem Falle die Objecte auf eine in gewisser Hinsicht willkührliche Art dargestellt werden. Von beyderley Gestalten kann die Kunst auf mehr als eine Art Gebrauch machen, und dadurch sich in verschiedene plastische Künste zertheilen.

Anmerkung.

In der Natur erfüllen alle Gegenstände, die sich uns unter bestimmten Gestalten darbiethen, den Raum nach drey Dimensionen oder sie sind wirkliche Körper von größerem oder kleinerem Umfange (Met. §. 23. 59. 60. und 123.). Wenn also die bildende Kunst ebenfalls solche Gestalten hervorbringt, um durch sie ästhetische Ideen zu realisiren, so verfährt sie in dieser Hinsicht auf eine durchaus natürliche Weise, wenn auch übrigens ihr Product von dem, was die Natur zur Anschauung darbiethet, noch so verschieden ist. Wenn aber die bildende Kunst zur Realisirung ästhetischer Ideen körperliche Gestalten auf oder in einer bloßen Fläche wahrnehmen läßt, und dadurch die sinnliche Wahrheit in einen bloßen Schein verwandelt, so braucht ihre Operation auf der Abstraction von der wirklichen Raumerfüllung durch die Körper, indem sie nur auf die Art und Weise reflectirt, wie sich die Gestalten räumlicher Gegenstände unserem Auge unter gewissen Bedingungen präsentiren, woraus also eine Bezeichnungs- oder Darstellungsart jener Gegenstände hervorgeht, welche mit Recht willkührlich heißen kann, ob sie gleich in der Beschaffenheit unseres Auges und des ihm zuströmenden Lichts, mithin in den Naturgesetzen des Sehens ihre natürliche Grundlage hat. Auch muß die plastische Kunst von wirklichen, sowohl von ihr selbst als von der Natur hervorgebrachten, Körpern einen solchen Gebrauch machen können, daß sie in einer Fläche gehörig zusammen gestellt ein ästhetisch-wohlgefälliges Ganze bilden. Mithin muß auch das zweyte Kunstreich in mehrere von einander durch

bestimmte Merkmahle unterschiedene plastische Künste zerfallen.

I. Ordnung.
Absolut schöne plastische Künste.
I. Gattung.
Einfache.
1. Art.
Bildnerkunst.

§. 82.

Wiefern die plastische Kunst (überhaupt oder im weiteren Sinne) sich körperlicher Massen nach der wirklichen Raumerfüllung zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen bedient, heißt sie schlechtweg **Bildnerkunst** oder **Plastik** (plastische Kunst im engeren Sinne). Das Wesen dieser Kunst besteht also darin, daß sie Gestalten nach der räumlichen Sinnenwahrheit, folglich in ihren natürlichen Umrissen, auf eine durch sich selbst gefallende Art hervorbringt, welches sowohl im Großen als im Kleinen geschehen kann, ob sie gleich in der Bildung großer idealischer Menschengestalten ihre höchste Tendenz zeigt.

Anmerkung.

Da die Stoffe, welche die Bildnerkunst zur Darstellung braucht, sehr verschieden seyn können (als Stein, besonders Marmor, Metall, Elfenbein, Holz,

auch Kork — daher Phelloplastik *) — Wachs — daher Keroplastik — Lack, auch Pech **), Schwefel, Thon, Gyps, u. d. gl.), so ist auch der Mechanism in der Darstellung sehr verschieden und die Bildnerkunst selbst bekommt eben daher verschiedene Nahmen (als Bildhauerkunst — welcher Nahme auch zuweilen die Bildnerkunst überhaupt bezeichnet — Bildgießerey oder Gießkunst, Bildgraberey, Bildschnitzerey oder Schnitzkunst, auch Steinschneidekunst — so fern sie Gestalten in kleineren und besonders edlen oder kostbaren Steinen entweder einwärts oder auswärts geschnitten darstellt ***) — Drehkunst, Schleifkunst, Bos-

*) oder Felloplastik, wie Manche schreiben, obgleich der Nahme von φελλος, Korkbaum, Korkholz, herkommt. Da dieses Holz gewöhnlich nur zur Nachbildung architectonischer Kunstwerke, besonders solcher, die aus dem Alterthum übrig sind, und schon zum Theile in Ruinen liegen, gebraucht wird, so ist die Phelloplastik freylich eine sehr beschränkte Bildnerkunst.

**) Wenigstens in den ältesten Zeiten. So soll Dädalus nach Apollodor (l. 2.) eine Bildsäule des Hercules aus Pech gemacht haben, wiewohl Pausanias (l. 9.) sagt, sie sey von Holz gewesen.

***) Daher die Producte dieser Kunst, die Gemmen oder geschnittenen Steine, theils Intaglien (gemmae inscalptae, diaglypticae, gravures en creux, intagli), theils Kameen (gemmae exscalptae, anaglypticae, ectypae, camayeux, camei, im Deutschen auch Gammenhü's) genannt werden. Ob die zweyte Benennung vom Nahmen einer Muschel, Came, oder vom Nahmen eines Steins, gemma onychia, herkomme, ist ungewiß.

sirkunst, Stukaturkunst u. s. w.) *). Auch zeigt die Bildnerkunst in der Art und Weise der Darstellung selbst noch andere merkwürdige Unterschiede. Denn es können die Gestalten, welche sie hervorbringt, entweder im Ganzen oder nur nach gewissen Haupttheilen (Kopf und Brust, wie bey Büsten), ferner entweder so, daß sie von allen Seiten frey zu beschauen sind (voll oder ganz rund), oder so, daß sie auf einer Fläche angeheftet und nur zum Theil über derselben wahrzuneh-

---

*) Überhaupt hat wohl keine Kunst nebst ihren Producten so vielerley Nahmen bekommen, als eben diese. Meistens beziehen sich aber diese Nahmen nur auf Theile oder Zweige derselben. Selbst der Nahme Plastik, der jetzt von der ganzen Kunst gebraucht wird, bedeutete ursprünglich nur die Kunst, aus weichen Maßen zu bilden, womit wahrscheinlich die Bildnerkunst anfing. Ars statuaria bezieht sich eigentlich nur auf solche Producte, die als Standbilder (statuae) aufgestellt werden. Solche Standbilder nannten die Alten auch signa, weil dadurch etwas bezeichnet oder angedeutet wird; daher signum aeneum, marmoreum, eburneum oder ex aere etc. auch simulacra oder imagines, besonders wenn sie bestimmten Personen ähnlich oder Porträte waren. Eben so beziehen sich die Ausdrücke sculptura, scalptura, caelatura, glyptica, anaglyptica, diaglyptica, toreutica, torneutica u. s. w. nur auf einzelne plastische Kunstzweige, wiewohl die Philologen und Archäologen über die eigentliche Bedeutung dieser Ausdrücke zum Theil sehr verschiedener Meinung sind. Das Wort Bildnerkunst scheint im Deutschen das passendste zur Bezeichnung der ganzen Kunst zu seyn. Auch kommt es schon in Luther's Bibelübersetzung (2 Chron. 3, 10.) vor.

men sind (erhoben), dargestellt werden *). Im letzten Falle nähert sich die Bildnerkunst gewisser Maßen der Mahlerkunst, ist aber doch immer noch wesentlich von ihr verschieden, da das erhobene Bildwerk stets eine wirkliche körperliche Ausdehnung hat; daher es auch die Gegenstände nicht so perspectivisch darstellen kann, wie ein Gemählde. Ferner kann die Bildnerkunst ihre Gestalten sowohl einzeln als gruppirt darstellen, und zwar letztes nicht bloß bey erhobenem, sondern auch bey ganz rundem Bildwerke oder bey wirklichen Standbildern. In dieser Gruppirung aber ist sie ebenfalls sehr beschränkt und darf der Figuren nicht zu viele zusammen stellen (wie in der Gruppe der Niobe), wenn das Ganze die gehörige Einheit bekommen soll (§. 65. Anm. 2.). Endlich kann sie ihre Gestalten sowohl in natürlicher Größe als auch so darstellen, daß sie entweder diese Größe nicht erreichen (verkleinert — verjüngt dem Maße nach) oder über sie hinausgehen (vergrößert — kolossal — §. 38.). Das letzte geschieht insonderheit bey Bildung idealischer Menschengestalten, durch welche Götter und Heroen dargestellt werden sol-

---

*) Das Erhobene (rilievo, relief) ist vom Erhabenen so wesentlich verschieden, daß es ganz falsch ist, wenn man jenes auch erhabene Arbeit nennt. Auch kann man das Erhobene nicht schlechtweg weder halb rund noch bas relief nennen. Denn beyde Ausdrücke beziehen sich nur auf die Arten des Erhobenen, deren bekanntlich drey sind: Hocherhoben (alto rilievo, haut ou plein relief), halberhoben oder halbrund (mezzo rilievo, demi-relief) und niedrigerhoben (basso rilievo, bas relief.)

len, um ihnen auch durch das übermenschliche Maß den Charakter der Erhabenheit aufzudrücken (§. 30. Anm. 1.). — Da übrigens die Producte dieser Kunst schon an sich durch die wirkliche Raumerfüllung nach allen Dimensionen der Anschauung so viel sinnliche Wahrheit geben, so bedarf die Bildnerkunst nicht nur nicht der Farben zu ihren Darstellungen, sondern sie würde durch den Gebrauch derselben auch ihren Effect vermindern, indem der Beschauer entweder ihre Producte mit lebendigen Gegenständen in der Natur (mit Menschen und Thieren) wirklich verwechseln oder wenigstens glauben würde, sie sey darauf ausgegangen, ihren Producten den Anstrich solcher Gegenstände zu geben und ihn dadurch zu betrügen. Daher scheint der weiße Marmor, weil er eigentlich gar keine Farbe hat, das tauglichste Material für die Bildnerkunst zu seyn *).

*) Das Elfenbein, aus welchem in Verbindung mit dem Golde Phidias seine beyden berühmtesten Statuen machte, würde wegen seines Glanzes und seiner Zartheit vielleicht noch den Vorzug verdienen, wenn es dauerhafter und in größeren Massen zu haben wäre. Da aber die Elfenbeinstücken, aus welchen ein solches Werk durch Aufkittung auf einen hölzernen Kern zusammen gesetzt werden muß (S. Heyne's Vorlesungen darüber in den Nov. comment. Gotting. T. I. p. 96. ss. vergl. mit Dess. antiquar. Auff. Thl. 2. S. 149. ff.), sich leicht werfen und aus einander gehen, auch die Substanz des Elfenbeins selbst mit der Zeit angegriffen wird, besonders unter der Erde durch Calcination, so ist der Marmor ein besseres Material. Wer weiß, ob wir nicht von jenen Götterbildern des Phidias, die so

Daher scheint auch der Anblick von farbigen Wachsfiguren, welche lebende Personen darstellen sollen, etwas Widerliches an sich zu haben; denn ohne die Geschmacklosigkeit, die auch außerdem, besonders in der Bekleidung, an solchen Producten gewöhnlich bemerkbar ist, in Anschlag zu bringen, so fällt schon der Widerstreit zwischen dem Leben des Colorits und dem Tode, der in der starren Bewegungslosigkeit solcher Figuren liegt, dem Gemüth auf eine unangenehm schauerliche Weise auf *). Bey leblosen Dingen hingegen

---

bald aus ihren Fugen gingen, daß der Olympische Jupiter schon nach 80 Jahren wieder zusammen gefügt werden mußte, noch etwas mehr als bloße Beschreibungen und mangelhafte oder zweydeutige Nachbildungen übrig hätten, wenn sie nicht auf Elfenbein wären gemacht worden!

*) Die alten Bildner vergoldeten zuweilen die Haare (die auch manchmahl violen-, d. h. dunkelfarbig waren — daher ιοβοςρυχοι oder ιοπλοκαμοι Μοισαι, Pind. Isthm. 7. Ant. β.) und die Gewänder, setzten auch wohl farbige Steine in die Augenhöhlen ihrer Statuen, um die natürliche Farbe der Augen nachzuahmen. Kaum dürfte auch dieß zu billigen seyn, wiewohl es sich sehr entschuldigen läßt, als die wirkliche Färbung einer ganzen Statue, um ihr das Colorit einer lebenden Person zu geben, und die Bekleidung derselben mit einem wirklichen Gewande. Ein solches war keineswegs dasjenige, womit Phidias seine Pallas bekleidete. Er fühlte als Künstler die Unschicklichkeit einer solchen Bekleidung, die vor seiner Zeit nicht ungewöhnlich war, sehr wohl und gab der Göttinn bloß ein aus Gold gebildetes (getriebenes oder gegossenes) Kleid, das jedoch so

(z. B. bey Wachsfrüchten) mag sich die Plastik auch der Farben ohne Tadel bedienen, weil hier die Kunst bloß in der treuesten Nachahmung der Natur besteht. Die Kunst ist aber in diesem Falle eben so wenig Kunst im höheren Sinne, als wenn sie andere Kunstwerke durch treue Abdrücke oder Abgüsse in Gyps, Schwefel, Lack, Glas u. s. w. kopirt, wiewohl sie sich dadurch wenigstens um die Verbreitung plastischer Kunstwerke und die Vervielfältigung der Mittel zur Geschmacksbildung verdient macht.

2. Art.
Mahlerkunst.
§. 83.

Wiefern die plastische Kunst sich körperlicher Umrisse nach dem sinnlichen Scheine zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen bedient, heißt sie **Mahlerkunst** oder **Graphik**. Das Wesen dieser Kunst beruht also darauf, daß sie Gestalten nach ihrer bloßen Apparenz auf einer Fläche, mithin in perspectivischen Umrissen, auf eine durch sich selbst gefallende Art darstellt. Die **Zeichenkunst** ist daher das Fundament der Mahlerey, indem das reine Geschmacksurtheil in Beziehung auf ein Gemählde bloß die durch Zeichnung bestimmte anschauliche Form desselben betrifft.

---

künstlich gearbeitet war, daß man es nach Belieben abnehmen und wieder anlegen konnte.

Anmerkung.

Auch die Mahlerkunst oder Graphik *) braucht mancherley Materien, auf welchen sie ihre Producte darstellt (Leinwand, Papier, Leder, Holz, Elfenbein, Kalk, Thon u. s. w.), und daher auch verschiedene Werkzeuge und Hülfsmittel der Darstellung (Stift, Pinsel, Feder, Nadel u. s. w. Flüssigkeiten, Erden, Metalle, Garn u. s. w.), wonach sich auch das mechanische Verfahren derselben richtet. Es gibt daher verschiedene Unterarten der Mahlerey, z. B. in Beziehung auf die Farbe: Farblose (achromatische), einfarbige (monochromatische) und vielfarbige (polychromatische) Mahlerey, wobey dann wieder nach Verschiedenheit der Farben Wasser-, Milch-, Öhl-, Pastell- und Gouachemahlerey unterschieden werden können — in Beziehung auf die Objecte: Landschafts-, Blumen-, Frucht-, Pflanzen-, Thier-, Menschen, Ideal-, Porträt-, Arabesken-, Grottesken-, Karikatur-, Charakter-, Seelen- (psychische), Geschichts- (historische) und Bataillenmahlerey, von welchen einige selbst wieder Unterarten der anderen sind (z. B. die letzte von

---

*) Γραφικη (scl. τεχνη) bedeutete bey den Alten eigentlich jede Kunst, durch Griffel, Stift oder Pinsel etwas auf einer Fläche darzustellen, mithin Schrift-, Zeichen- und Mahlerkunst. Die letzte wurde auch noch bestimmter ζωγραφικη oder ζωγραφια (Darstellung des Lebendigen oder nach dem Leben, mit Colorit) genannt. Man kann aber die Mahlerkunst um so eher schlechtweg Graphik nennen, da sie die Zeichenkunst nothwendig in sich schließt, und die Schriftkunst als schöne Kunst den besonderen Nahmen der Kalligraphie erhalten hat.

der vorletzten) *) — in Beziehung auf die Flächen, worauf die Gemählde fixirt sind: Tapeten-, Kalk- oder (wenn die Kalkwand beym Mahlen noch frisch ist) Fresco-, Glas- und Porzellanmahlerey — in Beziehung auf die Örter, für welche die Gemählde bestimmt sind: Decken- oder Plafond-, Stuben-, Kirchen- und Theatermahlerey **) — in Beziehung auf die mecha-

*) Auch die Ryparographie oder Rhopographie würde hierher gehören, wenn sie überhaupt den Nahmen einer schönen Kunst verdiente. Denn daß sie ihn nicht verdient, erhellet schon aus §. 60.

**) Man nennt die letzte oft auch Decorationsmahlerey. Da sie aber nicht bloß zur Verzierung des Theaters dient, sondern wesentlich zur Einrichtung des Orts, wo Schauspiele aufgeführt werden sollen, gehört, so haben Andere dafür nicht mit Unrecht den Ausdruck Bühnenmahlerey oder Scenographie in Vorschlag gebracht. S. Breysig's Scenographie oder Bühnengemählde des Königsberger neuen Schauspielhauses. Königsberg. 1808. 8. — eine Schrift von bleibendem Werthe, obgleich die darin beschriebenen Gemählde durch den Brand vernichtet sind. Denn Hr. B. hat darin eine ganz neue Art der Bühnenmahlerey angegeben, wodurch die bisher gewöhnlichen mit manchen Unbequemlichkeiten verknüpften, Culissen völlig überflüssig werden. Theatermahlerey ist jedoch von weiterem Umfange als Bühnenmahlerey. Denn diese erstreckt sich bloß auf die Bühne und deren mögliche Veränderungen während des Schauspiels. Aber auch der Schauplatz und der Vorhang, mit welchem die Bühne vom Schauplatze getrennt wird, bedarf der Mahlerey, wenn das Ganze eines Schauspielorts oder eines Theaters im heutigen Sinne des Worts (denn die Alten nahmen

nische Behandlungsart: eingebrannte oder enkaustische Mahlerey, (alte und neue, und die damit verwandte Wachsmahlerey oder Kerographik und Schmelz- oder Emailmahlerey, zum Theil auch die Glas- und Porzellanmahlerey), musivische Mahlerey oder Musivarbeit (opus musivum, mosaique, daher auch mosaische Mahlerey), Federmahlerey (nicht mit der Feder gemacht sondern aus Federn von verschiedenen Farben zusammen gesetzt, also eine Art von Musivmahlerey), panoramatische Mahlerey (die zum Theil auch zur landschaftlichen gehört), bewegliche Mahlerey (Kinetozographie, ombres chinoises), Sticker-, Stricker- und Webermahlerey (Bild- Stickerey- Strickerey- und Weberey, auch Bildwirkerkunst). Zu diesen Unterarten der Mahlerey in Beziehung auf die mechanische Behandlungsart gehören auch die Holz- oder Formschneidekunst (Xylographik), die Steinzeichnungskunst (Lithographik) und die Kupferstecherkunst (Chalkographik — auch sculptura von Manchen genannt — wohin sowohl die eigentliche Kupferstecherkunst, die sich des bloßen Grab-

---

es in engerem Sinne) auf eine ästhetisch- vollkommene Weise eingerichtet seyn soll. Statt Bühnenmahlerey scheint es demnach zweckmäßiger Theatermahlerey zu sagen, weil dieser Ausdruck allgemeiner ist, und jene Mahlerey als eine besondere Art oder als Theil unter sich befaßt. Decorationsmahlerey hingegen würde eigentlich bloß eine solche Mahlerey seyn, die zur Verzierung anderer Dinge dient, dergleichen freylich auch in einem Schauspielhause vorkommen kann. Dieser Begriff paßt aber nicht auf das, was man gewöhnlich Decorationen nennt.

stichels bedient, als die Radirkunst, die Ätzkunst und die schwarze Kunst, die andere Werkzeuge und Hülfsmittel brauchen, gerechnet werden können). Denn bey der Kunst, ein Bild in eine (hölzerne, steinerne oder metallene) Masse (durch Schneiden, Stechen, Reißen, Schaben, Ätzen u. s. w.) einzuzeichnen, um es hernach wieder abzudrucken und dadurch zu vervielfältigen, ist die Hauptsache immer, wenn sie schöne Kunst seyn soll — Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen durch perspectivische Umrisse, und eben darin besteht das Wesen der Mahlerey. Die Perspectiv, die auf geometrisch-optischen Principien beruht, und die davon abhängige Zeichenkunst macht daher die Grundlage aller Mahlerey aus *). Denn die

*) Wenn man sagt, daß die Gemählde der Alten ohne Perspectiv waren, so kann dieß wohl bloß so viel heißen, daß in ihnen die Regeln der Perspectiv nur sehr unvollkommen beobachtet waren. Denn bey dem bloßen Gedanken, die Gestalt eines ganzen Körpers so, wie sie sich dem Auge von einem gewissen Standpuncte aus präsentirt, auf einer Fläche darzustellen, liegt schon die Idee der Perspectiv zum Grunde. Auch weiß man aus Euklid und Vitruv, daß die Alten einige obwohl sehr mangelhafte, Kenntniß von der Sache hatten. Noch unvollkommener aber war ihre Praxis, und von dem eigentlichen Verhältnisse der Perspectiv zur Mahlerey scheinen sie keinen bestimmten Begriff gehabt zu haben. — Was den Ausdruck Zeichenkunst anlangt, so scheint es sollte er, nach der Analogie von Bildner- und Mahlerkunst, Zeichnerkunst lauten. Allein man sagt auch Rechenkunst statt Rechnerkunst. Und da bey solchen Zusammensetzungen oft auch die Endsylbe des Infinitivs (en) weggelassen

Farben an und für sich (ohne Zeichnung) bewirken nur einen angenehmen Sinnenreiz (§. 16. Anm.), in Gemählden aber sollen sie dazu dienen, die Zeichnung durch das Colorit zu beleben — besonders bey lebenden Gegenständen, wie beym menschlichen Körper, dessen Oberfläche schon durch die bloße Farbe das innere Leben verkündet, daher die Colorirung, sofern sie diese bestimmte Farbe nachahmt, auch Carnation heißt — so wie überhaupt das ganze Bild für das Auge faßlicher zu machen, indem sich durch das Colorit die unendlichen Abstufungen des Lichts und des Schattens und die feinsten Modificationen alles dessen, was an den Gegenständen sichtbar ist, auf's Bestimmteste andeuten lassen. Wenn also die Bildnerkunst das Farbenspiel wegen der sinnlichen Wahrheit, die ihre Producte schon durch sich selbst haben, verschmäht (§. 82.), so liebt dagegen die Mahlerkunst dasselbe, um in ihren Producten den sinnlichen Schein der sinnlichen Wahrheit möglichst nahe zu bringen *).

---

wird (z. B. in Dicht-, Tanz-, Fechtkunst), die Wörter zeichnen und rechnen aber ursprünglich zeichenen und rechenen lauteten: so sind auch die Ausdrücke Zeichenkunst und Rechenkunst durch eine solche Abkürzung entstanden, mithin sprachrichtig gebildet. Zeichnende Kunst aber ist etwas anderes als Zeichenkunst, wie sich am Ende dieses Hauptstückes zeigen wird.

*) Was Lessing in den kleinen Fragmenten artistischen Inhalts (Verm. Schr. Th. 10. S. 100 — 102.) über den Vorzug der Zeichnung vor dem Colorit sagt, ist allerdings bemerkens- und beherzigungswerth. Doch scheint er in seinen Behaup-

Die Mahlerkunst gewinnt aber eben dadurch, daß sie bey ihren Erzeugnissen nicht auf die Bedingung der wirklichen Erfüllung des Raumes nach allen seinen Dimensionen beschränkt ist, und mittelst der perspectivischen Zeichnung das Entfernteste so gut wie das Nächste darstellen, beydes aber in einen kleinen Flächenraum zusammen drängen kann, einen weit größeren Spielraum als die Bildnerkunst, und kann daher nicht nur alle Producte der Bildnerkunst und der übrigen plastischen Künste in treuen Kopien wiedergeben, und sie mit Hülfe des Abdrucks ins Unendliche vervielfältigen, sondern auch solche Gegenstände darstellen, für welche die Bildnerkunst gar kein Organ hat, z. B. Landschaften, Auf- und Untergang der Sonne, Schlachten u. d. gl., ob sie gleich bey Gegenständen, die in einem gewissen Fortschritte begriffen sind (wie alle Begebenheiten), nur einen einzigen für die Darstellung passenden Moment herausheben, mithin in dieser Hinsicht es der Poesie, die als tonische Kunst den Fortschritt der Begebenheiten selbst darzustellen vermag, nicht gleichthun kann *).

---

tungen zu weit zu gehen, wenn er die beste Zeichnung mit dem besten Colorit für unvereinbar hält, und am Ende gar fragt, „ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Öhlfarben zu mahlen, möchte gar nicht seyn erfunden worden." Zu einem vollständigen Gemählde scheint vielmehr das Colorit nächst der Zeichnung eben so erforderlich für's Auge zu seyn, als zu einer vollständigen Musik die Harmonie nächst der Melodie für's Ohr. Wie jedoch aus bloßer Harmonie kein musikalisches Kunstwerk hervorgeht, so aus bloßem Colorit kein mahlerisches.

*) S. Lessings Laokoon oder über die Grän-

II. Gattung.

Zusammengesetzte.

Lustgartenkunst.

§. 84.

Die Lustgartenkunst ist nichts anderes als plastische Landschaftsmahlerey; denn

---

zen der Mahlerey und Poesie (Berlin. 1766. 8. mit einigen Zusätzen 1788. auch in den Verm. Schr. Th. 9. und 10.) vergl. mit Herder's kritischen Wäldern (Th. 1. Riga. 1769. 8.). Die Ungereimtheit, in einem einzigen Gemählde eine ganze Folge von Begebenheiten darzustellen, wie in Tizian's verlornem Sohn, haben schon längst die Kunstrichter gerügt. S. Richardson's traité de la peinture. T. I. p. 43. und Lessing's kleinere Fragmente artist. Inhalts in Dess. verm. Schr. Th. 10. S. 96. Manche haben fortschreitende Handlungen auch so darzustellen gesucht, daß sie die Hauptmomente des Fortschrittes durch eine Folge von Gemählden andeuteten, z. B. Hogarth im Leben eines Liederlichen. Daß aber aus einer solchen Vereinigung mehrerer Gemählde keine wahre ästhetische (sinnliche), sondern nur eine logische (Verstandes=) Einheit hervorgehe, sucht Bendavid in seinen Beyträgen zur Krit. des Geschmacks S. 235 — 237. zu beweisen. Ob die neuere Kinetozographie, die Begebenheiten durch eine Art von beweglicher Mahlerey darzustellen sucht, hierin mehr leiste als das ältere Sinesische Schattenspiel (ombres chinoises), mögen diejenigen beurtheilen, die davon aus eigener Anschauung reden können. — Über die Frage endlich, ob die Mahlerey auch das Erhabene ausdrücken kön-

sie bedient sich körperlicher Massen aus dem Pflanzenreiche, um sie in Verbindung mit anderen natürlichen oder künstlichen Gegenständen so zusammen zu stellen, daß sie durch die Form ihrer Composition gleich einem großen Landschaftsgemählde mit Wohlgefallen vom Gemüthe aufgefaßt werden. Ein Lustgarten kann daher als eine durch die Kunst hervorgebrachte schöne Landschaft betrachtet werden, so daß die Natur mit deren Hülfe der Künstler producirt, durch die Kunst nicht unterjocht, sondern bloß geleitet wird, um durch sie ästhetische Ideen zu realisiren oder das Aesthetisch-wohlgefällige darzustellen.

Anmerkung.

Die Lustgartenkunst muß von der ökonomischen Gartenkunst sorgfältig unterschieden werden. Diese hat es bloß mit der geschickten Benutzung des Bodens zu thun, um daraus viele und brauchbare Producte des Pflanzenreichs zu gewinnen *). Jene hinge-

ne, vergl. Gerard on taste (London. 1759. S. 24. ff. und Lessing's klein. Fragm. a. a. O. S. 91. ff. nebst Dess. Abhandl: Die verschiedenen Dimensionen schwächen die Wirkung in der Mahlerey. (Ebend. S. 62. ff.)

*) Auch die botanische Gartenkunst gehört zur Ökonomischen überhaupt (im weiteren Sinne). Denn wenn sie gleich entfernt einen höheren wissenschaftlichen und practischen Zweck hat, als die schlechtweg (im

gen zweckt auf Belustigung des Gemüths durch Darstellung des Ästhetisch=wohlgefälligen ab und die Benutzung des Bodens ist dabey nur zufällige Nebensache. Sie ist daher eine ästhetische Gartenkunst und wird von Manchen (besonders den Engländern) nicht mit Unrecht auch Landschaftsgärtnerey (Landscape-Gardening) genannt, um ihren Charakter bestimmter anzudeuten; denn sie hat in der That keinen anderen Zweck, als durch die Kunst eine schöne oder idealisirte Landschaft hervorzubringen. Hierzu sind nun zuvörderst körperliche Massen nöthig, und zwar vornähmlich aus dem Pflanzenreiche, Bäume, Sträuche, Gräser und Blumen, mit welchen auch andere theils von der Natur dargebothene theils von der Kunst bearbeitete Gegenstände in Verbindung treten, Hügel, Bäche Springbrunnen, Wasserfälle, Gebäude, Ruinen, Grotten, Bildsäulen u. d. gl. Diese Dinge dürfen aber nicht beliebig neben einander hingestellt werden, damit der Beschauer eines nach dem anderen eben so beliebig wahrnehme, sondern sie müssen so zusammen gestellt werden, daß sie eben durch die Art und Weise ihrer Verknüpfung (forma compositionis) ein schönes landschaftliches Ganze ausmachen, und sich als eine Art von Tableau im Gro=

---

engeren Sinne) sogenannte Ökonomie, so ist doch ihr nächster Zweck immer Gewinnung oder Erzielung von Pflanzen, theils zum Behuf der Wissenschaft (Naturkenntniß), theils zum Behuf der Praxis (in der Heilkunde, der Landwirthschaft, den Manufacturen). Das Ästhetische ist für sie nur Nebensache.

ßen auffassen lassen *). Die Lustgartenkunst oder Landschaftsgärtnerey hat daher theils einen plastischen (im engeren Sinne) theils einen graphischen (mahlerischen) Charakter und muß folglich als eine zusammengesetzte

*) Dieß ist das Grundgesetz der Landschaftsgärtnerey, aus welchem alle übrigen sehr natürlich folgen. Wenn daher Semler in den (sonst sehr vorzüglichen und beherzigungswerthen) Ideen zu einer Gartenlogik oder Versuch über die Kunst in englischen Gartenanlagen alles Unverständliche und Widersinnige zu vermeiden (Leipzig. 1803. 8.) sagt: «Das königliche, erste und höchste Gesetz, aus welchem alle Regeln für den Gartenkünstler hergeleitet werden, ist: Der Garten muß sich selbst aussprechen; es muß alles verständlich seyn" — so verkennt er das eigenthümliche Grundgesetz und führt statt dessen ein solches an, daß auch allen übrigen schönen Künsten mit der Lustgartenkunst gemein ist (§. 65. Anm. 2.). Indessen kann man den Verfasser damit entschuldigen, daß er bloß eine Garten-Logik geben wollte. In einer Garten-Ästhetik würde er vielleicht selbst ein passenderes Princip aufgestellt haben. Ein solches ist das obige, nach welchem jeder Lustgarten, der auf den Nahmen eines echten Kunstwerks Anspruch machen will, ein schönes, aus verschiedenen, besonders vegetabilischen, Körpern zusammen gesetztes, Landschaftsgemählde seyn soll; woraus dann weiter folgt, daß alle Theile desselben genau verbunden seyn, ein bestimmtes Verhältniß zu einander und zum Ganzen, und dieses sowohl als die einzelnen Theile einen bestimmten Charakter haben müssen. Dieser Charakter ist es, was nach dem Ausdrucke des genannten Verfassers sich selbst in einem Lustgarten aussprechen soll; und darum muß alles in demselben verständlich seyn.

Kunst betrachtet werden *). Sie braucht ferner zu ihren Producten Grundflächen von bedeutendem Umfange, damit die Körper, aus welchen eine künstliche Landschaft zusammen gesetzt werden soll, ohne Zwang in der größten Mannigfaltigkeit aufgestellt und gehörig vertheilt werden können. Hierbey muß zugleich der Einbildungskraft des Künstlers sowohl als des Beschauers der freyeste Spielraum gelassen werden, damit die Regelmäßigkeit der Kunst keine Gewaltthätigkeit gegen die Natur, die hier mit dem Künstler zugleich wirksam ist, ankündige. Daher ist der sogenannte englische oder engländische Gartengeschmack der Lustgärtnerey als absolut schöner Kunst allein angemessen, weil bey dem alten holländisch-Französischen Geschmacke, wo alles nach dem Winkelmaße und der Schnur gezogen, verkürzt oder gereckt, und in die seltsamsten Formen gepreßt ist, der freyere Schwung der Einbildungskraft ganz und gar gehemmt wird, indem man überall nichts als die von der Kunst genothzüchtigte Natur erblickt **). Was aber die klei-

*) Man kann einen Lustgarten mit einem musivischen Gemählde vergleichen, nur daß in diesem alles in der bloßen Fläche wahrgenommen wird, und die Einbildungskraft erst die dargestellten Körper construiren muß, in jenem aber, wie bey einem Werke der Plastik, die Körper selbst als solche angeschaut werden. Denkt man sich aber einen Beschauer des Gartens aus einer beträchtlichen Höhe über demselben (gleichsam im Vogelfluge), so würde dieser wirklich ein großes, vor seinen Augen ausgebreitetes Tableau wahrzunehmen glauben.

**) Bernard de Palissy tadelt in einem Werke

nen Lustgärtchen erlangt, womit wir unsere bürgerlichen Wohnungen zu umgeben pflegen, so können sie als landschaftliche Miniaturgemählde betrachtet werden, bey welchen freylich der ins Große und Weite gehende englische Geschmack übel angebracht wäre. Hier mag also ein modificirter — d. h. von allen abenteuerlichen Verunstaltungen und widernatürlichen Künsteleyen gereinigter — holländisch = französischer Geschmack ebenfalls sein Plätzchen finden. Da indessen bey solchen Gärten die ökonomische Benutzung des Bodens gewöhnlich die Hauptsache und das ästhetische Wohlgefallen nur Nebenzweck ist, so verliert in diesem Falle die Lustgärtnerey eigentlich ihren Rang als absolut schöne Kunst und wird zur relativ schönen. Man macht daher, wenn sich die Kunst den ökonomischen Zwecken des Gartenbesitzers unterwerfen muß, aus dem Boden, so viel man ohne große Opfer von Seiten des Gewinns nur immer kann. Aber diese Herablassung der Lustgartenkunst zur Verschönerung eines Bodens, der ihr nicht ausschließend gewidmet ist, thut ihrer wahren Würde so wenig Abbruch, als wenn ihre Schwestern, die Bildner = und Mahlerkunst, zur bloßen Verzierung nützlicher Dinge

---

über die Gartenkunst mit Recht die Gänse, Kalekuten und Kraniche von Taxus und Rosmarin, desgleichen die Gensdarmen von Buxbaum, die er in den Gärten zu St. Omer und in Flandern zu seiner Zeit fand, excellirte aber doch selbst in der Kunst, aus Taxus und anderen Bäumen allerley Gegenstände zu schnitzeln, und nannte sich deßhalb auch einen Fabricateur des rustiques figulines du roi de France.

gebraucht werden. Man kann daher dieß gerade keine Herabwürdigung der Kunst nennen. Denn warum soll die Kunst nur immer den höchsten Ausflug in die Ideenwelt nehmen, und nicht auch unser menschliches Daseyn in kleineren und niederen Sphären zu verschönern suchen? Dadurch zeigt sich ja eben die wahre Liebe zum Schönen, daß sie allem um sich her das Gepräge der Schönheit aufzudrücken strebt, so weit es seine Bestimmung verstattet. Und eben darauf beruht ja die Existenz aller relativ schönen Künste (§. 69.).

II. Ordnung.

Relativ schöne plastische Künste.

I. Gattung.

Einfache.

1. Art.

Schöne Baukunst.

§. 85.

Wiefern die Construction der Gebäude aller Art durch die Kunst so modificirt wird, daß die Auffassung ihrer Form ein ästhetisches Wohlgefallen im Gemüthe bewirkt, erscheint die plastische Kunst als schöne Baukunst oder Architectur. Diese hat es also mit der Verschönerung alles dessen zu thun, was durch menschliche Hände zu irgend einem Gebrauche erbaut werden kann. Da nun ein solches Gebäude jederzeit einen bestimmten Zweck hat, durch welchen auch dessen Form schon ohne Rücksicht

auf das ästhetische Wohlgefallen bestimmt ist, so muß sich die Kunst in dieser Sphäre ihrer Wirksamkeit einem heterogenen Zwecke unterwerfen und durch denselben in der Production beschränken.

Anmerkung.

Man macht sich einen zu engen Begriff von der schönen Baukunst, wenn man dieselbe bloß auf solche Werke bezieht, die im gemeinen Leben Häuser oder Gebäude im engeren Sinne genannt werden. Denn es gibt außer diesen noch eine unendliche Menge von Dingen, auf welche der Begriff des Bauens und die Regeln der schönen Baukunst anwendbar sind, z. B. Brücken, Triumphbögen, Fahrzeuge, musikalische Instrumente und andere Möbeln von größerem Umfange *). Wie aber auch ein Bauwerk beschaffen seyn mag, so hat es doch immer schon einen von der schö-

*) Man sagt selbst im gemeinen Leben, eine Brücke, eine Orgel, ein Clavier, ein Schiff, einen Wagen bauen, und wenn der Tischler ein Hausgeräth von bedeutender Größe und künstlicher Zusammensetzung fertigt, so bedient er sich ebenfalls nicht mit Unrecht des Ausdruckes bauen. Auch werden alle diese Dinge, wenn ihnen eine schöne Form gegeben werden soll, nach denselben Gesetzen der Eurythmie und Symmetrie behandelt, wie ein Haus, und sogar mit denselben Verzierungen ausgestattet. Freylich zeigt sich die schöne Baukunst in ihrer höchsten Kraft und Würde nur bey schlechtweg sogenannten Gebäuden. Aber dieß darf uns nicht abhalten, ihren Begriff philosophisch nach seinem ganzen Umfange zu erwägen.

nen Kunst unabhängigen Zweck, wodurch die schöne Baukunst in die Ordnung der relativ schönen Künste tritt *). Daher muß sie neben der Schönheit (wel-

*) Der Recensent von des Verf.'s Encyclopädie der schönen Künste in den Ergänzungsblättern der A. L. Z. macht gegen die dort schon aufgestellte Behauptung, daß die Baukunst als schöne Kunst nur relativ schön sey, den Einwurf, daß es doch Gebäude gebe, die zu keinem bestimmten Gebrauche dienen, sondern bloß belustigen sollen, z. B. Ehrenpforten und Triumphbögen. Allein da diese Gebäude zum feyerlichen Ein- und Durchzuge von Personen, die öffentlich geehrt werden sollen, bestimmt sind, so ist eben dadurch auch ihre Form nothwendig mit bestimmt, und ihr Hauptzweck ist nicht Belustigung, sondern sie werden nur so schön als möglich gemacht (ihre Form verschönert), damit sie zugleich belustigen. Ursprünglich sind sie nichts anders als Portale und unterscheiden sich von diesen bloß durch abgesonderte Aufstellung. Vielleicht könnte aber ein Anderer sagen, es gebe doch Lusthäuser in den Gärten, und da die Lustgärtnerey absolut schöne Kunst sey, so müsse wohl auch die Baukunst, wenigstens wiefern sie solche Häuser construire, von gleicher Dignität seyn. Allein auch ein sogenanntes Lusthaus (richtiger: Gartenhaus) hat seinen bestimmten Zweck, von welchem die Art seiner Construction abhängt. Denn es steht nicht bloß da, damit wir uns am Anblicke desselben belustigen, sondern hauptsächlich, damit wir uns in demselben belustigen (Schutz gegen Sonnenschein und Regen finden, ausruhen, gesellige Freuden genießen) können. Wie also Musik, Tanzkunst und Schauspielkunst von einem Concertsaale oder Opernhause für ihre Zwecke Gebrauch machen, so die Lustgärtnerey von einem

che bey einem Bauwerk hauptsächlich aus der Eurythmie, d. h. dem wohlgefälligen Verhältnisse der Theile zum Ganzen, und der Symmetrie, d. h. der Übereinstimmung der Theile unter einander in Ansehung des Maßes und der Zahl, hervorgeht) auch auf Bequemlichkeit, Dauer und andere Eigenschaften des Gebäudes in Ansehung seines Gebrauches Rücksicht nehmen. Ein königlicher Palast und ein bürgerliches Wohnhaus, eine Kirche und ein Schauspielhaus, eine Börse und ein Lazareth, ein Zeughaus und ein Gartenhaus, ein Triumphbogen und eine Brücke, ein Wagen und eine Orgel, ein Altar und ein Thron u. s. w. — wie verschieden müssen nicht diese Dinge construirt werden, wenn sie ihrer Bestimmung entsprechen sollen, und wie sehr muß sich der Künstler, selbst in An-

---

Gartenhause. Die Häuser selbst sind immer Producte einer relativ schönen Kunst, weil die Freyheit des Künstlers bey der Production durch einen gegebenen Zweck beschränkt ist; aber die Künste, die die Häuser zu ihrem eigenthümlichen Zwecke (Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen) brauchen, können dennoch absolut schön seyn. Deßhalb muß selbst bey absichtlich in einem Lustgarten aufgeführten Ruinen eines Gebäudes dessen Zweck durchleuchten. Man muß ahnen können, zu welchem Gebrauche dieses jetzt hier in Ruinen liegende Gebäude bestimmt seyn mochte. Freylich kann man es oft nicht. Aber dann sind auch die Ruinen ganz bedeutungslos. Übrigens sind hierdurch auch diejenigen widerlegt, welche (wie Twining, Heydenreich u. A.) die Baukunst gar nicht unter die schönen Künste aufgenommen wissen wollten. Sie unterschieden nicht die beyden Hauptordnungen schöner Künste.

sehung ihrer Verzierungen, nach dieser Bestimmung richten, wenn der Geschmack nicht dadurch beleidiget werden soll, daß sich Verzierungen an einem Gebäude finden, die nicht zu seiner Bestimmung passen! Selbst die Sitten und Gebräuche eines Volkes und das Clima eines Landes können die schöne Baukunst in der Production beschränken (man denke z. B. an den Unterschied heidnischer und christlicher Tempel, alter und neuer Schauspielhäuser, nordischer und südlicher Wohnungen) und daher auch mehrere an sich nicht ganz verwerfliche Arten des Baugeschmacks hervorbringen (man denke z. B. an den ägyptischen, griechischen, italienischen, sinesischen, gothischen u. s. w. Baugeschmack) *). Hierauf beruht auch zum Theil der Unterschied der Säulenordnungen, durch deren Erfindung und geschickte Anwendung sich die Baukunst vorzüglich als schöne Kunst bewährt. Da diese Ordnungen ihre Nahmen von Völkern und Ländern haben, so beweist schon dieß ihre zufällige Entstehung und die Frage, wie viel es eigentlich Säulenordnungen gebe, läßt sich in dieser Rücksicht nicht befriedigend beantworten; denn es lassen sich außer den angenommenen fünf auch noch mehrere ausdenken, die nicht mißfällig sind, wie Goldmann eine deutsche Ordnung den alten beygefügt hat; und viele alte Völker, als Ägypter, Syrer u. a., hatten ihre eigenen Säulenformen. Vergleicht man indessen die Säulen-

*) Ein treffendes Wort zur gerechten Würdigung des zuletzt genannten Baugeschmackes sagt unter anderen auch Schlegel in seinen Vorlesungen über dramat. Kunst u. Literat. Th. 1. S. 15 — 17.

form mit der Menschenform, so kann man die toskanische als die ungeschmückteste, kräftigste und stämmigste für die Repräsentantinn der männlichen, und die korinthische als die zierlichste, schlankeste und zarteste für die Repräsentantinn der weiblichen Menschenform, die dazwischen liegenden aber für solche halten, die sich entweder mehr der männlichen, wie die dorische, oder mehr der weiblichen, wie die römische, nähern, oder endlich das gerade Mittel zwischen beyden halten, wie die jonische *). Diese Parallelisirung der Säulenform mit der Menschenform ist aber um so mehr erlaubt, da sich die Baukunst statt der Säulen, die ursprünglich nichts anders als unterstützende Baumstämme waren, oft auch menschlicher (sowohl männlicher als weiblicher) Figuren als Unterstützungsmittel bedient, wohin die sogenannten Karyatiden, Perser, Telamonen und Atlanten gehören, über deren Bestimmung und verständige Anwendung Hirt in seiner Baukunst der Alten (S. 41.) sehr treffende und beherzigungswerthe Belehrungen gibt **).

---

*) Die Griechen hatten bekanntlich nur drey Ordnungen, eine männliche, die dorische, eine weibliche, die korinthische, und eine mittlere, die jonische. In der That scheint auch die schöne Baukunst damit völlig ausreichen zu können.

**) Auch der Umstand, daß man Theilen der Säule den Nahmen menschlicher Glieder (Kopf und Fuß) gegeben hat, beweist die Zulässigkeit obiger Vergleichung; und wie am menschlichen Körper der Kopf wichtiger ist als der Fuß, so scheinen auch die griechischen Baumeister bey der Säule jenen für nothwendiger als diesen gehalten zu haben, da sie zu-

2. Art.

Schöne Schriftkunst.

§. 86.

Wiefern die Bildung der Schrift zur Bezeichnung der Worte durch die Kunst so mo-

---

weilen (wie an den Tempeln des Theseus und der Minerva zu Athen) die Säulen sich ohne Füße gleich Baumstämmen unmittelbar aus dem erhöhten Boden erheben ließen. Doch scheint dieß nur in den ältern Zeiten und auch bloß bey der dorischen Ordnung geschehen zu seyn, wovon sich die Gründe leicht einsehen lassen. Auch würde sich leicht darthun lassen, wenn hier der Ort dazu wäre, daß jener Mangel nicht so unbedingt zu tadeln sey, wie es von Einigen (z. B. Sulzer) geschehen ist. Bemerkenswerth aber ist noch, daß die schöne Baukunst den körperlichen Massen, die sie bearbeitet, eben so oft und noch häufiger eckige, in gerade Linien eingeschlossene, Formen gibt, als runde, die Bildnerkunst hingegen bey Bearbeitung ihrer körperlichen Massen das Runde vorzieht. Unstreitig liegt der Grund davon in dem, was oben (§. 65. Anm 2.) über das Verhältniß gerader und krummer Linien, eckiger und runder Figuren, zu den Forderungen der Kunst gesagt worden ist. Die Bildnerkunst wählt als absolut schöne Kunst mit völliger Freyheit die freyere und schönere Form; die Baukunst aber als relativ schöne Kunst muß oft die bestimmtere und minder schöne Form nehmen, weil nur diese zum Zwecke des Gebäudes taugt. So sind eckige Häuser und Zimmer in vieler Hinsicht brauchbarer als runde, und der Pilaster ist oft zweckmäßiger als die Säule. Dagegen leistet die Bildnerkunst der schönen Baukunst dadurch wesentli-

dificirt wird, daß die Auffassung ihrer Form ein ästhetisches Wohlgefallen im Gemüthe bewirkt, erscheint die plastische Kunst als schöne Schriftkunst oder Kalligraphie. Diese verschönert also nicht nur die von der menschlichen Hand selbst, sondern auch die mittels der Druckerpresse hervorgebrachte Schrift und erscheint daher theils als schöne Chirographie theils als schöne Typographie. In beyderley Hinsicht aber ist sie durch den eigenthümlichen Zweck und die ursprüngliche Form der Schrift dergestalt beschränkt, daß sie einer freyen Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen nicht fähig ist.

---

che Dienste, daß sie ihr Bildsäulen, Köpfe, Reliefs und andere plastische Kunstwerke liefert, womit die Baukunst ihre Werke ausschmücken und ihnen ein weit höheres ästhetisches Interesse ertheilen kann, als sie für sich zu thun vermöchte. Eben dieß thut auch die Mahlerkunst. Aber darum sind diese alsdann nicht bloß dienende Künste. Denn beym Lichte besehen, benutzen Bildnerkunst und Mahlerkunst die Werke der Baukunst nur, um für manche ihrer Producte gleichsam Grund und Boden zu gewinnen, so wie die Lustgärtnerey die Baukunst benutzt, um dieses oder jenes Plätzchen mit einem wohlgefälligen Bauwerke zu schmücken. Die dienende Kunst ist also in der That die Baukunst, was jedoch nur beweisen soll, auf wie mannigfaltige Weise sich die plastischen Künste gegenseitig die Hände biethen.

Anmerkung.

Wie die Sprache aus hörbaren, so besteht die Schrift aus sichtbaren Gedankenzeichen. Beyde sind willkührlich, die letzten aber noch mehr als die ersten, da die Schrift nur mittelbar bezeichnet, indem sie zunächst bloße Worte andeutet, mithin aus willkührlichen Zeichen von willkührlichen Zeichen besteht. Denn es ist hier nicht die Rede von derjenigen Schrift, welche die Gedanken selbst durch Sinnbilder darstellt und daher Bilderschrift heißt, dergleichen die alte Hieroglyphenschrift war — eine Darstellungsweise, die, wenn sie nach ästhetischen Regeln durch die schöne Kunst ausgeführt würde, zur Mahlerey gerechnet werden müßte, indem sie Gedanken auf eine allegorische Weise, die aber wegen ihres änigmatischen Charakters eines besonderen Schlüssels bedürfte, mahlerisch ausdrücken würde — sondern von derjenigen, welche Worte durch gewisse aus Buchstaben zusammen gesetzte Zeichen dem Auge sichtbar macht und deßhalb Buchstabenschrift genannt wird. Diese Schrift, obwohl selbst kein unmittelbares Product der schönen Kunst, ist doch der Veredlung durch diese oder der Verschönerung in hohem Grade fähig, und die Kunst zu schreiben erhebt sich dadurch eben so zur schönen Schriftkunst, wie die Kunst zu bauen zur schönen Baukunst. Denn wie diese gleich der Bildnerkunst körperliche Massen nach den Forderungen des Geschmacks gestaltet, so hat jene gleich der Mahlerkunst es mit bloßen auf einer Fläche wohlgefällig darzustellenden Umrissen oder vielmehr Zügen zu thun. Sie bildet nähmlich theils die einzelnen Buchstaben dergestalt aus, daß das Eckige, Hackige, Gedehnte

oder Winzige, was vielen derselben ursprünglich anklebt, aus der Schrift möglichst entfernt werde und diese überhaupt eine rundere, gleichförmigere und verhältnißmäßigere Gestalt bekomme, theils verbindet sie die Buchstaben neben und unter einander zu einem Ganzen, welches durch schöne Züge und Proportionen sich gleich einem Gemählde dem Auge wohlgefällig darstellen soll *). Da nun die Schrift den Zweck hat,

*) Wenn ein beschriebenes oder bedrucktes Blatt Papier sich wie eine Art von Tableau ausnehmen soll, so kommt es dabey nicht bloß auf die mit Buchstaben angefüllten, sondern auch auf die leergelassenen Theile der Papierfläche an. Denn wenn zwischen den Buchstaben und Zeilen zu viel oder zu wenig leerer Platz ist, sie also zu weit oder zu dicht stehen, oder wenn der leere Platz über, unter und neben den Zeilen kein Verhältniß zu diesen hat, deßgleichen wenn die Größe der Buchstaben, der Zeilen und des Formats kein Verhältniß zu einander haben, so kann das Auge nicht mit vollem Wohlgefallen auf einer solchen Fläche verweilen. Viele sogenannte Prachtausgaben lassen in dieser Hinsicht noch viel zu wünschen übrig, weil sie eben mehr auf Pracht als auf Schönheit berechnet sind. Die Verwandtschaft der schönen Schriftkunst mit der Mahlerkunst beweist übrigens auch dieß, daß nicht nur die Producte beyder chalkographisch vervielfältigt, sondern auch schöne Schriftwerke mit Kupferstichen und wirklichen Gemählden ausgestattet werden können. Sogar vom Farbenspiele hat man in der Darstellung der Schrift selbst Gebrauch gemacht (durch Färbung und Ausmahlung der Buchstaben oder ihres Grundes). Dieß Verfahren ist aber nicht zu billigen. Denn die schöne Schrift darf keinen Anspruch darauf

Worte durch allgemein — d. h. für alle Kenner einer gewissen Schrift — verständliche Zeichen darzustellen, und da die Gestalt dieser Zeichen schon ursprünglich — d. h. bey Erfindung oder Annahme einer Schrift — bestimmt ist, so darf sich die schöne Schriftkunst keine solche Bildung der Schrift erlauben, welche jene Gestalt zu sehr veränderte und dadurch die Schrift selbst unleserlich machte, gesetzt auch, daß bey einer so gewaltsamen Schriftbildung die Schrift an und für sich betrachtet eine schönere Form erhielte *). Die Kalligraphie ist also nur relativ schöne

machen, ein wirkliches Gemählde zu seyn, sondern sie soll sich bloß einer gefälligen Zeichnung nähern, muß also farblos oder schwarz auf weiß seyn. Auch greift alle farbige Schrift oder schwarze Schrift auf farbigem Grunde bey längerem Lesen die Augen an. Das Gelesen-werden aber ist Hauptzweck der Schrift.

*) Die seltsamen Bildungen und Verzierungen der Buchstaben, welche sich manche Kalligraphen sowohl in Hand- als Druckschriften erlauben, besonders bey größeren Buchstaben, wie man sie im Anfange und auf den Titeln der Schriften braucht, sind nicht nur oft an sich schon geschmacklose Verschnörkelungen, sondern auch darum verwerflich, weil sie dem ursprünglichen Zwecke der Schrift überhaupt entgegen sind. Ist aber eine gewisse Schrift ohne gewaltsame Veränderungen keiner höheren Verschönerung fähig, wie dieß der Fall bey der alten Mönchsschrift zu seyn scheint, deren wir uns noch immer größten Theils bedienen, so sollte sie lieber mit einer anderen vertauscht werden. Dieß ist bey der sogenannten deutschen Schrift um so leichter, da sie eine bloße Abart der weit schönern lateinischen, mithin ihre Vertauschung mit die-

Kunst, verdient aber dessen ungeachtet nicht minder als andere relativ schöne Künste in den kalleotechnischen Zyclus aufgenommen zu werden, da sie durch allgemeine Verbreitung eines guten Geschmackes in Handschriften sowohl als Druckschriften ungemein viel zur Entwicklung und Ausbildung des ursprünglichen Schönheitssinnes beytragen würde, und in dieser Hinsicht auch von den Erziehern mehr als bisher benutzt werden sollte. Denn da Lesen und Schreiben gewöhnlich zu den ersten Gegenständen des Jugendunterrichtes gerechnet werden, so müßte es zur frühen Geschmacksbildung sehr mitwirken, wenn der Jugend gleich beym ersten Unterrichte schöne Druck- und Handschriften vorgelegt würden. Dieß müßte in Verbindung mit dem Unterrichte im Zeichnen (womit das Schreiben so verwandt ist, daß Manche, vielleicht

ser eine bloße Zurückführung derselben auf die ursprüngliche Form ist, deren sich auch andere neuere Völker, selbst solche, deren Sprachen mit unserer genau verwandt sind, bedienen. Daß die lateinische Schrift die Augen mehr angreife, als die deutsche, ist wohl nur ein aus Gewöhnung entstandenes Vorurtheil, was schon durch den unschädlichen Gebrauch dieser Schrift bey andern Völkern widerlegt wird. Wenn aber, wie Einige neuerdings behauptet haben, die Beybehaltung der deutschen Schrift zur Erhaltung der Originalität unserer Sprache und unseres Nationalcharakters nöthig seyn sollte, so wäre freylich jene Beybehaltung gleichsam Gewissenssache, indem man in einem Zeitalter wie das gegenwärtige alle, selbst die kleinsten Hülfsmittel gebrauchen müßte, um den deutschen Sinn nicht ganz ersterben zu lassen.

nicht mit Unrecht, jenes diesem im Unterrichte vorauszuschicken gerathen haben) den Schönheitssinn der Jugend nicht nur wecken, sondern ihm auch fortwährende Nahrung geben, so daß sie auch an anderen Gegenständen das Schöne vom Häßlichen sehr leicht würde unterscheiden lernen.

II. Gattung.
Zusammengesetzte.
Schöne Münzkunst.

§. 87.

Wiefern bey Ausprägung der Münzen Bildwerk mit Schrift auf eine solche Weise vereiniget wird, daß beyde zugleich einen wohlgefälligen Eindruck auf das Gemüth machen, erscheint die plastische Kunst als schöne Münzkunst. Sie verschönert daher sowohl die im menschlichen Verkehr als allgemeine Tauschmittel eingeführten Geldmünzen, als auch die zur Erhaltung des Andenkens an merkwürdige Personen und Begebenheiten und zur Belohnung des Verdienstes bestimmten Schau-, Gedächtniß- und Ehrenmünzen. Wegen des ursprünglichen Zweckes und der davon abhängigen Form solcher Producte aber entbehrt auch hier die schöne Kunst einer vollkommenen Freyheit in der Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen.

Anmerkung.

Daß die schöne Münzkunst zu den plastischen

Künsten (§. 68.) gehöre, ist wohl keinem Zweifel unterworfen. Denn sie gibt uns einen räumlichen Gegenstand unter einer bestimmten Form, die sie ihm anbildet, zur Beschauung. Schwieriger dürfte die Frage scheinen, zu welcher Ordnung (§. 69.) und Gattung (§. 70.) der plastischen Künste sie gehöre. Um diese Frage zu beantworten, müssen wir auf den Ursprung der Kunst und die ursprüngliche Bestimmung der Münzen reflectiren. Bekanntlich tauschte man anfangs (wie noch jetzt bey rohen Völkern, und unter gewissen Umständen selbst bey gebildeten) Waare gegen Waare oder überhaupt Sachen von Werth (wohin auch Dienstleistungen gehören) gegen andere Sachen von Werth. Als man nachher anfing, die Metalle, besonders die edleren, wie man's nennt, als allgemeinere Tauschmittel zu brauchen, wog man das Metall dem Andern zu. Um dieß Geschäft zu erleichtern, bediente man sich auch wohl schon im voraus abgewogner Metallstücke, verschieden an Größe und Gestalt wie an Gewicht, die zur leichtern Erkennung mit gewissen Zeichen versehen wurden. Hieraus entwickelte sich sehr natürlich die Kunst, größere und kleinere Metallstücke auszuprägen, die einen gewissen Werth repräsentirten und statt des umständlichern Wägens nur gezählt werden durften, um jede beliebige Summe für Sachen von Werth geben und nehmen zu können. Diese Kunst hatte also mit der Schönheit und dem ästhetischen Wohlgefallen so wenig zu thun, als die Kunst, sich eine Hütte zu bauen. Da man aber bey fortschreitender Cultur fand, daß eine Münze so gut wie ein Gebäude eine gefällige Form annehmen könne, machte man auch jene zu einem Geschmacksobjecte, und so

verwandelte sich die mechanische Münzkunst in eine schöne. Diese gehört folglich ebenfalls zu den relativ schönen Künsten. Denn die ursprüngliche Bestimmung der Münzen, als allgemeine Tauschmittel im Handel und Wandel umzulaufen, bestimmt auch ihre Form dergestalt, daß die hierauf beschränkte Kunst in der Bildung der Münzen nicht völlige Freyheit hat, sondern sich einem anderweiten Zweck unterwerfen muß *). Daher darf sie

*) Als in Frankreich die ersten Münzen mit dem Napoleonskopfe geschlagen wurden, mußten dieselben ungeachtet ihres hohen kalleotechnischen Werths wieder eingeschmolzen werden, weil sie nicht in den Handel und Wandel paßten. Die Bankiers beklagten sich nähmlich, daß jener Kopf dem Kommerze schade, d. h. das zu hoch hervorspringende Gepräge im Zählen, Aufschichten, Zusammenpacken und Verschicken der Münzen beschwerlich sey, und sie unbrauchbar mache. Es mußten daher andere mit niedrigerem oder flacherem Gepräge, obwohl von geringerer Schönheit, geschlagen werden. Mag also immer wahr seyn, was Winkelmann sagt, daß fast alle Münzen der freyen Staaten in Griechenland Köpfe zeigen, die vollkommner sind von Form, als was wir von Natur kennen (was noch kein Beweis der höchsten Schönheit wäre) — daß Raphael, der sich beklagte, zur Galatee keine würdige Schönheit in der Natur zu finden, die Bildung derselben von den besten Syrakusanischen Münzen, weil die schönsten Statuen, außer dem Laokoon, zu seiner Zeit noch nicht entdeckt waren, hätte nehmen können (was doch eben nicht sehr künstlerisch gewesen wäre) — ja, daß weiter als diese Münzen der menschliche Begriff nicht gehen könne (was indeß wohl zu bezweifeln wäre, wenn unter diesem Begriffe das Ideal der Schönheit ver-

auch in Ansehung der Größe und des Umfangs ihrer Producte nicht über ein gewisses Maß hinausgehen, und kann deßhalb das Ästhetisch-wohlgefällige immer nur im Kleinen darstellen. An diese Beschränkungen ist die Kunst nicht bloß in Ansehung der Geldmünzen, die auch schlechtweg Münzen heißen, sondern selbst in Ansehung der Schau-, Gedächtniß- und Ehrenmünzen, die auch zum Unterschiede von jenen Medaillen genannt werden, gebunden. Denn wenn sie gleich bey diesen, weil sie nicht in Kurs kommen sollen, mehr

standen werden soll, daß kein einzelnes Kunstwerk, am wenigsten ein so beschränktes wie eine Münze, je vollkommen erreichen kann) — mag aber dieß alles seine Richtigkeit haben, so bleibt eine Kunst, die sich nach äußeren Zwecken schon vermöge ihres Wesens bey ihren Erzeugnissen bequemen muß, doch immer eine relativ schöne. Auch ist es merkwürdig, daß uns kein einziger alter Münzkünstler, außer dem Nevantos, dessen Nahme auf Münzen von Kydonia in Kreta vorkommt, von den Alten selbst nicht vom Polyhistor Plinius, genannt ist. Sollte man nicht hieraus schließen, daß die Alten selbst auf die Producte dieser Kunst weniger ästhetischen Werth legten, als auf andere, z. B. geschnittene Steine, da die Künstler, welche sich in der Steinschneidekunst hervorthaten, von den Alten nicht ungenannt geblieben sind? Oder gaben sich die alten Steinschneider bloß nebenher auch mit dem Stempelschneiden zum Behuf des Münzens ab? Denn im Stempelschneiden allein liegt der Grund von der ästhetischen Form der Münzen. Das Ausprägen derselben ist eine bloß mechanische Operation, bey der es nur darauf ankommt, daß die Form des Stempels rein wiedergegeben werde.

Freyheit als bey jenen hat, so daß sie dieselben größer und höher ausprägen darf, so haben doch die Medaillen unstreitig ihren Ursprung den eigentlichen Münzen zu verdanken, und sind nichts anders als Geldstücke von eigenthümlichem Gepräge. Sie dürfen sich daher auch in ihrer Form von eigentlichen Münzen nicht zu sehr entfernen, wenn sie ihren numismatischen Charakter nicht ganz verlieren sollen *). — Was ferner die Gattung der schönen Künste betrifft, zu welcher die schöne Münzkunst gehört, so zählen wir sie mit Recht zu den zusammen gesetzten. Denn erstlich gibt sie einer körperlichen Masse eine gewisse Form, die Gestalt einer Münze überhaupt, und kann die Oberflächen dieses Körpers auch mit besonderen Gestalten (z. B. mit Köpfen oder ganzen Figuren von Menschen und Thieren, mit symbolischen oder allegorischen Darstellungen, mit Wappen, die zum Theil eben solche Bilder enthalten) schmücken, was jedoch nicht nothwendig ist. Denn es kann Münzen ohne besonderes oder eigentliches Bildwerk (mit bloßer Schrift) geben, die dennoch einen wohlgefälligen Anblick gewähren **). Zweytens beschreibt sie die Münze

*) Eine viereckige Metallplatte von der Größe eines Quadratfußes mit halberhobener Arbeit (mezzo rilievo) würde kein Werk der schönen Münzkunst, sondern der Bildnerkunst selbst seyn. Manche neuere Münzkünstler versehen es eben darin, daß sie ihre Producte mit Bildwerk überladen und dieß zu weit über die Grundfläche hervortreten lassen, mithin die nothwendigen Gränzen ihrer Kunst verkennen.

**) Auch dieser Umstand beweist, daß diese Kunst nur relativ schön sey. Wäre sie ein Theil der eigentlichen Plastik (§. 82.), mithin absolut schöne Kunst, so müßte das eigentlich Plastische an einer Münze nicht

mit gewissen willkührlichen Zeichen (Wort= oder Zahlzeichen, Buchstaben oder Ziffern), die sich theils auf den Gehalt und die Bestimmung der Münze theils auf das besondere Bildwerk derselben (wenn dergleichen vorhanden ist) beziehen *). In dieser Hinsicht hat die

---

ein bloß zufälliger Schmuck derselben seyn. Durch diesen Schmuck nähert sich die Kunst nur der Bildnerkunst, obgleich in ziemlicher Entfernung, weil sie beym Bilden keine freye Hand hat. Das Bildwerk auf einer Münze kann daher nicht einmahl mit der Sculpturarbeit an einem Gebäude (einer erhobenen Arbeit an demselben) in Parallele gestellt werden. Denn hier behauptet die Bildnerkunst noch ihre Selbstständigkeit und Freyheit, indem sie bloß die Wand des Gebäudes zu ihren Darstellungen benutzt (§. 85. Anm.); daher sie sich auch weiter ausbreiten und ihre Figuren nach eigenem Bedürfniß mehr oder weniger über den Grund erheben kann. Dort aber dient sie in der That, und muß sich daher sowohl auf einen sehr kleinen Raum beschränken, als auch innerhalb dieses Raumes ihre Figuren möglichst flach und niedrig halten, damit diese dem Zwecke der Münze keinen Abbruch thun.

*) Schrift ist der Münze weit nothwendiger, als eigentliches Bildwerk. Sie muß wenigstens mit einem Buchstaben oder einer Zahl oder irgend einem anderen conventionalen Zeichen andeuten, was die Münze werth oder zu welchem Behuf sie geprägt sey. Münzen ohne alle Zeichen der Art würden einen wesentlichen Mangel haben und als unvollständige Producte anzusehen seyn, gleich jenen Münzen der ältesten Zeit, die nur auf Einer Seite geprägt sind — eine Folge des noch unvollkommenen Mechanismes. Es ist Pflicht der Kunst, den ohnehin so kleinen Raum, den ihr die Münze darbiethet, möglichst

Kunst einen graphischen Charakter, welchen sie auch dadurch behauptet, daß sie das vorhandene Bildwerk möglichst verflacht und es beynahe wie eine Art von Zeichnung oder wie ein farbloses Miniaturgemählde wahrnehmen läßt. Da nun, wenn eine Münze vollkommen seyn soll, sowohl die Münze im Ganzen (als ein kleiner Körper betrachtet) als auch die darauf befindlichen Figuren und Schriftzüge eine durchaus wohlgefällige Form haben müssen — eine Forderung, der die alten Münzen nicht immer entsprechen, weil die alten Künstler oft nur auf das Bildwerk als das vorzüglichste Geschmacksobject den gehörigen Fleiß verwandten — und da die auf der Münze befindliche Schrift theils gleich dem übrigen Bildwerke über die Grundfläche etwas heraustritt, theils als In = oder Aufschrift (επιγραμμα, επιγραφη) betrachtet werden kann, oft auch wirklich eine vollständige im Lapidarstyl abgefaßte Inschrift enthält: so könnte man die schöne Münzkunst auch eine plastische Kalligraphik oder Epigraphik nennen. Dieß würde uns zugleich zu dem erweiterten Begriffe einer Kunst führen, welche überhaupt Bildwerk und Schrift an was immer für einem gegebenen Gegenstande mit einander zu einem gemeinschaftlichen Geschmacksobjecte vereiniget, z. B. an Triumphbögen, Obelisken, Vasen, Sarkophagen, Grabsteinen, Schilden u. d. gl., wobey der Künstler vornähmlich darauf Rücksicht zu nehmen hätte, ob Bildwerk oder Schrift die Hauptsache und zu welchem Zwecke sein Product bestimmt wäre. Indessen ist die

---

zu benutzen, mithin auch die Rückseite (revers) ordentlich auszuprägen.

Vereinigung von Bildwerk und Schrift nirgend so häufig und so nöthig, man könnte sagen, so innig, als bey Münzen, wo sie sich meistens gegenseitig auf einander beziehen, zusammen eine Art von kleinem Tableau bilden und beym Prägen mit Einem Schlage aus dem Metall hervorspringen. Darum haben wir hier die schöne Münzkunst als die merkwürdigste Art der plastischen Epigraphik — sowohl wegen der erstaunlichen Menge als wegen des ästhetischen und historisch-antiquarischen Werthes ihrer Producte — vorzugsweise in Erwägung gezogen. Was aber die Epigraphik als Kunst, schöne Inschriften zu fertigen, und die Numismatik als Kunst, die vorhandenen Münzen zu verstehen, zu beurtheilen und in Sammlungen zu ordnen, anlangt, so gehört jene zur tonischen Kunst, wiefern sie articulirte Töne (in poetischer oder prosaischer Form) zur Darstellung braucht, diese zur Kunst des gelehrten Antiquars, die außer dem Kreise der schönen Künste liegend mit ihm nur in Berührung ist *).

*) Wir nehmen hier das Wort Antiquar im edleren und weiteren Sinne, und verstehen darunter den Mann, der mit Kenntniß und Geschmack die Producte der Vorzeit (sie sey ältere oder neuere) studirt, also nicht den bloßen Sammler und Raritätenkrämer nach diesem oder jenem beschränkten Gesichtspuncte, vielweniger den Trödler mit alten (wissenschaftlichen oder Kunst-) Werken. Das Wort. Numismatik aber kann theils von der Kunst (νομισματικη τεχνη) theils von der Wissenschaft (νομισματικη επιςημη) verstanden werden. In jener Hinsicht bedeutet es entweder die Kunst, Münzen zu prägen (die

§. 88.

Wie die verschiedenen Zweige der plastischen Kunst in der Mehrzahl plastische oder bildende Künste genannt werden (§. 68.), so heißen eben dieselben, sofern sie sich der Zeichnung beym ersten Entwurf ihrer Producte bedienen, und diese auf solche Art gewisser Maßen mahlerisch darstellen (§. 83.), auch graphische oder zeichnende Künste (arti del disegno, arts du dessein d. h. qui ont rapport an dessein — wie Monier in seiner Geschichte der zeichnenden Künste ihren Begriff bestimmt). Und da sie sich ursprünglich und zunächst auf die Form des Raumes beziehen (§. 68. Anm.), so sind sie vorzüglich geschickt, das Bleibende an den Gegenständen darzustellen, und müssen daher, wenn sie auch das Veränderliche darstellen wollen, dasselbe in einem gewissen Momente fixiren (§. 83. Anm.).

---

eigentliche Münzkunst) oder die oben bezeichnete Kunst, deren glückliche Ausübung sowohl theoretische Bekanntschaft mit der ersten Kunst nach ihrem mechanischen und ästhetischen Charakter, vornehmlich dem letzten, als auch eine Menge historischer (im weitesten Sinne des Worts) uns philologischer Kenntnisse voraussetzt. Die wissenschaftliche Kenntniß der vorhandenen Münzen selbst wäre die eigentliche Münzwissenschaft (scientia numismatica).

Der besonderen Kalleotechnik drittes Hauptstück.

Mimische Kalleotechnik.

§. 89.

Das Reich der mimischen Kunst überhaupt umfaßt alle die schönen Künste, welche sich bedeutsamer Bewegungen als eines Darstellungsmittels bedienen (§. 68.). Diese Bewegungen sind entweder solche Veränderungen des menschlichen Körpers, welche ein natürlicher und unwillkührlicher Ausdruck des Innern sind, oder sie sind selbst ein Act der Willkühr, wodurch der Körper seinen Ort im Raume verändert. In beyderley Hinsicht kann die Kunst von ihnen Gebrauch machen, und sich dadurch sowohl als durch Vereinigung mit den tonischen Künsten in verschiedene mimische Künste zerlegen.

Anmerkung.

Die mimischen Künste haben die Eigenthümlichkeit, daß in ihnen der lebende menschliche Körper selbst als Darstellungsmittel erscheint, und zwar durch Bewegungen, die auf das Innere oder Geistige des Menschen hindeuten, indem Äußeres und Inneres am Menschen so innig zusammen hängt, daß sich das Eine im Anderen gleichsam abspiegelt, Eines das Andere erregt und verkündet. So haben Freude, Traurigkeit, Verwunderung, Liebe, Haß, Zorn, Furcht Schrecken u. s. w. ihre entsprechenden Veränderungen am Körper, welche auf eine natürliche und unwillkührliche Weise jene Gemüthszustände bezeichnen. Aber auch die Willkühr hat Einfluß auf unsere körperlichen Bewegungen, wiefern wir theils jene Veränderungen durch die Herrschaft des Gemüthes vermindern oder verstärken, theils unseren gesammten Körper nicht nur in Ansehung seiner Stellung oder Lage verändern, sondern auch von einem Orte zum anderen nach verschiedenen Richtungen bewegen können. Wenn nun dergleichen Bewegungen durch die Form der Composition ein schönes Ganze bilden, so entsteht ein mimisches Kunstproduct, das nach der Verschiedenheit jener Bewegungen und ihrer Verbindung auch selbst von verschiedener Art seyn kann. Ein solches Kunstwerk ist freylich das flüchtigste von allen, weil es sich nicht einmahl so wie ein tonisches durch schriftliche Zeichen fixiren läßt *); aber es ist auch das le-

*) Denn sagt Schiller trefflich im Prolog zu Wallenstein's Lager,

bendigste von allen, weil in ihm der Künstler selbst sich zum lebenden Kunstwerke gestaltet. Auch kann es seinen Eindruck noch durch die innigste Verschmelzung mit der tonischen Kunst verstärken, weil die mimische Kunst wie jene in einer ursprünglichen Beziehung auf die Zeitform steht (§. 68. Anm.).

I. Ordnung.

Absolut schöne mimische Künste.

I. Gattung.

Einfache.

I. Art.

Geberdenkunst.

§. 90.

Wiefern die mimische Kunst (überhaupt oder im weiteren Sinne) sich derjenigen Ver-

---

Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und, wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.

Man hat zwar auch diese Art von Kunstwerken durch das Wort zu fixiren gesucht; aber so lehrreich auch dergleichen Beschreibungen (z. B. Böttiger's von vierzehn Ifflandschen Darstellungen) in anderer Hinsicht seyn mögen, so können sie doch noch weniger, als die Beschreibungen von Gemählden, das mimische Kunstwerk selbst zur inneren Anschauung bringen, weil sein ganzes Wesen ein beständiges Entstehen und Vergehen ist. Selbst die Linien, womit man einen Tanz zu bezeichnen pflegt, geben

änderungen am menschlichen Körper, welche ein natürlicher und unwillkührlicher Ausdruck des Innern sind, zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen bedient, heißt sie schlechtweg Mimik (mimische Kunst im engeren Sinne) oder Geberdenkunst. Das Wesen dieser Kunst besteht also in einem ausdruckvollen und durch sich selbst gefallenden Geberdenspiele, wodurch die Einbildungskraft des Zuschauers in ein mit dem Verstande harmonirendes freyes Spiel versetzt, mithin das Gemüth belustigt wird. Die Pathognomik als ein besonderer Theil der Physiognomik gibt daher der Mimik ihre natürliche Grundlage; die Cheironomie aber ist nur ein besonderer Zweig dieser Kunst.

Anmerkung.

Alle Veränderungen am menschlichen Körper, die das Innere äußerlich darstellen, ohne daß dabey der Körper selbst seinen Ort zu verändern oder sich im Raume hin und her zu bewegen braucht, heißen Geberden, z. B. das Lächeln des Mundes, das weite öffnen und starre vor sich Hinblicken der Augen, das Ausbreiten, Erheben oder Zusammenschlagen der Hände, das Senken oder Aufwärtstragen des Kopfes, das Vorwärts- oder Rückwärtsbeugen des Körpers u. s. w.,

---

kein lebendiges Bild von ihm und sollten durch ihre Verwirrung eher vermuthen lassen, daß dergleichen Bewegungen mißfällig seyn müßten.

und diese Geberden heißen insonderheit Mienen, sofern sie im menschlichen Antlitz als dem bedeutungsvollsten Theile des menschlichen Körpers erscheinen *). Denn dieser Theil, an und zunächst welchem die vorzüglichsten Sinnenorgane sich befinden, wohin sich also die wichtigsten Nerven verbreiten und mit welchem die Seele gleichsam in nächster Berührung steht, ist der treueste Spiegel des Innern: in ihm selbst aber ist wieder das Auge — dieses himmlische Organ, in welchem sich das Weltall selbst abzubilden scheint, und wohin das innere Licht seine feurigsten Strahlen sendet — der bedeutungsvollste Theil **). Wenn dem-

---

*) Alle Mienen sind Geberden, aber nicht alle Geberden Mienen. Geberde ist der generische, Miene der speciale Ausdruck. Lächeln ist Miene, mithin auch Geberde; Händeausstrecken ist Geberde, aber nicht Miene. Eben so sind Geberdenspiel und Mienenspiel verschieden.

**) „In ore sunt omnia. In eo autem ispo dominatus est omnis oculorum: quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magnopere laudabant. Animi est enim omnis actio, et imago animi vultus est, indices oculi. Nam haec est una pars corporis, quae, quot animi motus sunt, tot significationes et commutationes possit efficere." (Cic. de orat. 3, 59.) Diese Stelle ist merkwürdig, weil sie beweist, daß schon die Alten (wenigstens die Römer) einigen Anstoß an dem maskirten Antlitz eines Schauspielers nahmen. Einem maskirten Schauspieler nähmlich ist wohl Geberdenspiel, aber kein Mienenspiel möglich. Denn der Sitz dieses Spiels ist dem Zuschauer verschlossen. Dieser entbehrt also einen wesentlichen Theil des Geberdenspiels. Dadurch, daß

nach das Innere des Menschen — seine Gefühle, Empfindungen, Gedanken, Neigungen, Entschlüsse u. s. w. — durch solche körperliche Veränderungen auf eine ausdruck- und geschmackvolle Weise dargestellt wird, so daß daraus ein harmonisches Ganze schöner Bewegungen hervorgeht, so ist dieß gleichsam eine poetische Schilderung des Inneren, die aber nicht durch Worte, sondern durch Geberden geschieht, und wobey die Kunst keinen anderen Zweck hat, als das Wohlgefallen an der Form der Composition jener äußeren Bewegungen und des ihnen correspondirenden Spiels der inneren Bewegungen. Wiefern nun die Physiognomik überhaupt das Innere des Menschen nach

---

die Maske selbst eine ausdruckvolle Miene haben kann, oder daß die alten Schauspieler in verschiedenen Scenen verschiedene, den jedesmahligen Umständen angemessene, oder wohl gar solche Masken anlegten, die von beyden Seiten verschiedene Mienen hatten, und daher dem Zuschauer beliebig zugewendet werden konnten, wie einige Schriftsteller behauptet haben, ist ein Ersatz für das in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit so ausdruckvolle Mienenspiel gar nicht möglich. Der Gebrauch der Masken im Schauspiele ist daher bey der veränderten Einrichtung unserer Theater, wo alle oder doch die meisten Zuschauer den Wechsel des Mienenspiels am Schauspieler beobachten können, auf keine Weise wieder einzuführen. Selbst das, was Schlegel zur Vertheidigung des Gebrauchs der Masken bey den Alten sagt, bestätiget dieß. S. Dessen Vorles. üb. dramat. Kunst u. Literat. Th. 1. S. 91. ff. wo er zugleich die Meinung vom Maskenwechsel und Mienenwechsel der Masken bestreitet.

dem Äußeren beurtheilen lehrt, und die Pathognomik insonderheit die vorübergehenden oder veränderlichen Erscheinungen am menschlichen Körper hinsichtlich ihrer Bedeutsamkeit erwägt *), in so fern muß die Theorie der Mimik auf die dort aufgestellten Grundsätze weiter fortbauen, und sie mit den Regeln des Ästhetisch-wohlgefälligen verknüpfen, indem es auch mißfällige, obwohl an sich ausdrucksvolle, Bewegungen geben kann. Und da beym Geberdenspiele die Hände als die beweglichsten Glieder des menschlichen Körpers, selbst wenn der ganze Körper in Ruhe ist, eine vorzügliche Rolle spielen, so nannten die Alten diesen Theil der Mimik (und tropisch auch wohl das Ganze) Cheironomie oder Cheirosophie, in welcher nach Athenaeus (l. 1. c. 20.) ein gewisser Telesis oder Telestes sich vorzüglich auszeichnete **).

*) S. des Verf's. Versuch einer systemat. Encyclop. der Wissenschaften. Th. 2. S. §. 164.

**) In Luzian's Gespräche περι ορχησεως heißen auch die pantomimischen Tänzer Cheirosophen, doch vornähmlich in Rücksicht auf ihr geschicktes Händespiel. Daher sagte einst der kynische Philosoph Demetrius zu einem solchen Tänzer, der die Liebesgeschichte der Venus und des Mars darstellte: «Ich sehe nicht bloß, was du vorstellst, sondern ich höre es auch; denn du scheinst mit den Händen zu sprechen." — Hierauf beziehen sich auch die argutiae digitorum beym Cicero orat c. 18.), obwohl hier besonders auf den Redner Rücksicht genommen wird, wie fern er an der mimischen Action theilnimmt (§. 79. Anm.). Aber die bey uns sogenannte Fingersprache gehört nicht hierher. Denn diese bedient sich der Finger zur Composition willkührlicher

Man muß übrigens das Künstlerische, mit absichtlicher Nachahmung ausgeführte (also im eigentlichen Sinne mimische) Geberdenspiel von dem bloß natürlichen und unwillkührlichen Ausdrucke des Inneren durch das Äußere wohl unterscheiden, indem der mimische Künstler sich bey der Darstellung nicht dem Gefühle so hingeben darf, daß er in den Zustand des Gemüthes, den er darstellet, mit Verlust seiner Besonnenheit übergehe. Wie leicht aber dieser Übergang sey, sieht man unter andern auch aus der Erzählung des Gellius (l. 7. c. 5.) vom Schauspieler Polus, der jedoch hauptsächlich dadurch einen Fehlgriff machte, daß er, um die Traurigkeit der Electra in der Tragödie dieses Nahmens von Sophokles recht täuschend darzustellen, statt der angeblichen Urne des Orestes, die er als Electra tragen sollte, die wirkliche Urne seines eigenen Sohnes vom Grabe hohlte und, indem er sie auf der

---

Wortzeichen, ist also nicht Geberdensprache, sondern eine Art von Schriftsprache. Wohl aber gehört die Augensprache zur Mimik, indem die Augen ohne alle Convention das Innere verkünden. — Sehr treffend bezeichnen übrigens den Unterschied der beyden Arten von Sprache, deren sich der Mensch bedienen kann, folgende Worte: „Man wird aus den Reden eines Menschen zwar abnehmen können, für was er will gehalten seyn, aber das, was er wirklich ist, muß man aus dem mimischen Vortrage seiner Worte und aus seinen Geberden, also aus Bewegungen, die er nicht will, zu errathen suchen." — Schiller über Anmuth und Würde, S. 150. im 3. Th. der Thalia, Jahrg. 1793.

Bühne in den Armen hielt, so heftig erschüttert wurde, daß er alles erfüllte „non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus; itaque quum agi fabula videretur, dolor accitus est." — Ein solcher Schmerz ist unästhetisch. Die alten Mimiker scheinen aber eben so wohl wie die neuern oft durch Übertreibung des Mimischen gefehlt zu haben, wie man auch aus Aristoteles Poetik (c. 27. §. 2. 3. ed. Bip.) sieht, wo ein gewisser Kallippides erwähnt wird, der deßhalb vom Myniskus ein Affe genannt und durch die große Beweglichkeit seines Körpers bey unverändertem Orte desselben den Alten zum Sprichworte wurde *).

2. Art.

Tanzkunst.

§. 91.

Wiefern die mimische Kunst sich der willkührlichen Bewegung des ganzen Körpers zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen be-

---

*) Daher nannten die Römer den Tiberius, der oft große Reiseanstalten machte, ohne von der Stelle zu kommen, spottweise Kallippides, „quem cursitare ac ne cubiti quidem mensuram progredi proverbio graeco notatum est." (Suet. Tib. 38. Vergl. Cic. ad Att. 13. 12. wo manche Kritiker mit Unrecht Philippides oder Phidippides für Kallippides haben lesen wollen. Es könnte aber auch wohl seyn, daß jener Schauspieler und dieser zum Sprichworte gewordene Kallippides zwey Personen gewesen wären).

dient, heißt sie Tanzkunst, Choreutik oder Orchestik. Das Wesen dieser Kunst besteht also in einer solchen Form der Bewegung des Körpers, welche durch mannigfaltige, nach den Gesetzen der Symmetrie und des Rhythmus abwechselnde Linien und Stellungen ein ästhetisches Wohlgefallen bewirkt. Daher fordert auch der Tanz die Begleitung der Musik, ohne daß jedoch die Tanzkunst selbst mit der Tonkunst zur gemeinschaftlichen Production eines Kunstwerks in Verbindung trete.

Anmerkung.

Beym Tanze muß sich der ganze Körper von einem Orte zum andern bewegen, da hingegen beym bloßen Geberdenspiele derselbe auch fixirt seyn kann. Jene Bewegung aber ist ein Product der Willkühr, ob sie gleich eine natürliche Grundlage hat. Daher muß der Körper auch erst gehen, und zwar fest und sicher gehen, lernen, eh' er tanzen kann; aber geberden thut er sich von Natur, indem schon das Kind in der Wiege lächelt, weint und mit seinen Händchen gesticulirt, um seine inneren Regungen auszudrücken. Das Mittel jener Bewegung sind die Füße als dasjenige Doppelorgan, wodurch unser Körper Locomotivität erhält, oder eine im Ganzen bewegliche Maschiene ist. Daher sind auch die Füße das eigentliche Tanzorgan. Indessen muß freylich, wenn die Bewegung des Tänzers durchaus gefallen soll, auch die Haltung des Körpers überhaupt, und besonders der Arme als Hülfsorgane der Bewegung, so modificirt werden, daß

sie auf eine wohlgefällige Art in die Augen falle *). Der Tanz an und für sich ist aber auch ein natürlicher Ausdruck des geselligen Frohseyns und hat diesem unstreitig seine Entstehung zu danken. Denn das durch frohe Gemüthsstimmung mehr oder minder aufgeregte Lebensgefühl spricht sich auch durch stärkere Bewegungen des ganzen Körpers (hüpfen, springen u. d. gl.) aus **). Allein die Tanzkunst nimmt hierauf

*) Die Arme sind theils Geberdungs- theils Bewegungswerkzeuge. Als jene braucht sie die Mimik in der Cheironomie (§. 90. Anm.), als diese die Orchestik. Für die Bewegung des ganzen Körpers sind aber die Arme nur Hülfsorgane, wie man besonders beym Laufen oder schnellen Gehen sehen kann (nach einer schon alten Bemerkung des Aristoteles de incessu animalium, ὁτι οἱ θεοντες θαττον θεουσι παρασειοντες τας χειρας). Die Haltung der Arme und Hände (le maintien) schließt also auch deren Bewegung in sich und ist ein wichtiges Moment beym Tanze; ja es hängt davon selbst die schöne Haltung des ganzen Körpers ab, ohne welche auch keine schöne Bewegung desselben möglich ist. Daher verstehen die Franzosen unter Maintien auch die Körperhaltung überhaupt.

**) Bendavid in seinen Beyträgen zur Kritik des Geschmacks (S. 229. ff.) behauptet, die Tanzkunst verdanke ihren Ursprung der Geschlechtsliebe, deren mannigfaltiges Streben ursprünglich durch den Tanz dargestellt worden sey; zum Tanze gehöre daher wenigstens ein Mann und ein Weib, und der erste Tanz sey wahrscheinlich ein Pas de deux zweyer Liebenden gewesen. Allein diese Erklärung ist wohl zu künstlich. Fröhliche Menschen, selbst Kinder, die noch nichts von jener Liebe ahnen, hüpfen und springen, wenn sie lustig sind; und was ist dieß Hü-

keine besondere Rücksicht, sondern ihr Zweck, als schöne Kunst, ist Darstellung des Ästhetisch = wohlgefälligen durch beliebige Bewegung des ganzen Körpers, damit der Tanz selbst etwas Schönes oder ein Object

---

pfen und Springen anders, als der Tanz in seinem rohen Ursprunge? — Andere wollten den Tanz dagegen aus der Religion ableiten, weil die Tänze bey den Griechen, wie ihre Schauspiele, zu den religiösen Feyerlichkeiten gehörten. Allein diese Feyerlichkeiten forderten eben zur Freude auf, besonders an den Bacchusfesten, aus welchen die griechischen Schauspiele zunächst hervor gingen. Mithin bestätigt dieß vielmehr unsere Erklärung. Dadurch wird aber die Liebe so wenig als die Religion ausgeschlossen. Denn beyde haben als Erweckerinnen einer frohen begeisternden Gemüthsstimmung unstreitig ihren Antheil an der Entstehung und weiteren Entwickelung dieses Kunstzweiges. Aus dieser Erklärung vom Ursprunge des Tanzes läßt sich dann auch begreifen, warum der Tanz für die Geselligkeit ein so wichtiges Unterhaltungsmittel und für die Liebe ein so gefährliches Reitzmittel ist. Denn was dem Frohsinn und der Liebe seine Entstehung und Ausbildung verdankt, muß beydes auch wieder erwecken und nähren. Man vergesse aber nicht, daß hier die Tanzkunst bloß als einfache Kunst betrachtet wird. Von der mimischen Tanzkunst oder der Pantomimik, die wir im folgenden §. erwägen werden, kann der Tanz auch zur Darstellung ganzer Handlungen oder Begebenheiten gebraucht werden. Diese Begebenheiten können dann sowohl einen freudigen als einen traurigen Charakter haben. Mithin kann es in dieser Hinsicht auch Trauertänze geben. Diese sind aber eine bloße Folge von der weiteren Ausbreitung und den höheren Fortschritten der Kunst.

der Geschmackslust auch für den bloßen Zuschauer werde. Zu dem Ende müssen nicht nur alle einzelnen Bewegungen des Körpers so beschaffen seyn, daß sie mit Wohlgefallen von dem Auge wahrgenommen werden können, sondern sie müssen auch zusammen genommen ein schönes, in allen seinen Theilen harmonisches Ganze bilden. Die Linien, in welchen sich der Körper bewegt, die verschiedenen Stellungen (Positionen), welche er dabey durchläuft, so wie, wenn mehrere Personen zusammen tanzen, die verschiedenen Gruppen, welche sie durch ihre sich in einander schlingenden Bewegungen bilden, müssen nicht nur mannigfaltig, sondern auch nach einer gewissen Symmetrie abgemessen seyn, damit Einheit in diese Mannigfaltigkeit komme und nicht ein bloßes Gewirre von Bewegungen (wie man es häufig genug in unseren Gesellschaftstänzen nicht ohne Widerwillen bemerkt) entstehe. Daher ist die Choregraphie oder Choreographie, welche die zu einem Tanze gehörigen Bewegungen im voraus durch Zeichnung auf dem Papiere bestimmt und deßhalb auch Tanzzeichnungskunst genannt wird, für die präcise Ausführung ein Tanzes nicht unwichtig, steht jedoch mit der Zeichenkunst (§. 83.) in keiner Verbindung, da sie keine Körperformen bildet und auf Schönheit der Zeichnung bey der Vorzeichnung der Bewegung keine Rücksicht zu nehmen braucht *). Aber auch rhythmisch muß die Bewegung

*) Manche verstehen unter Choregraphie die Theorie der Tanzkunst selbst, z. B. Kattfuß in seiner Choregraphie oder Anweisung zu den

abgemessen seyn; denn der Tanz soll kein prosaischer, sondern ein poetischer Gang seyn. So wie daher die Succession der Töne im Gedichte einen dem musikalischen Tacte analogen Fortschritt fordert, so auch die Succession der Bewegungen im Tanze. Zu diesem Behufe verlangt die Tanzkunst bey der Ausübung den Beytritt der Musik, welche zugleich das Gemüth in jene lebhafte, gleichsam poetische, Stimmung versetzt, wodurch es zum Tanze aufgefordert wird *). Da aber

---

verschiedenen Arten der gesellschaftlichen Tänze. Andere verstehen darunter richtiger die Tanzzeichnungskunst, z. B. Feuillet in seiner Choregraphie ou l'art d'écrire la donse par caractères, figures et signes démonstratifs. Statt Choregraphie sollte man eigentlich stets Choreographie sagen, da das Wort von χορεια, im lateinischen chorea der Tanz, herkommt.

*) Die Musik drückt frohe Gefühle und Empfindungen nicht nur aus, sondern weckt sie auch. Daher hat die Tanzmusik einen eigenthümlichen, hierauf sich beziehenden Charakter. Ein Tanz ohne Musik scheint etwas Närrisches zu haben. Denn wenn wir eine Menge Menschen tanzen sehen und zugleich die Ohren gegen das Eindringen der Musik verschließen, so kommt es uns bey längerem Zuschauen vor, als wenn die Leute alle toll geworden wären. Die Musik ist also gleichsam das belebende Princip des Tanzes. Bendavid aber (a. a. O.) macht daraus ein beschränkendes, indem er meint, sie compescire die Leidenschaft der Liebe, aus welcher der Tanz hervorgegangen, damit die Bewegungen des leidenschaftlichen Künstlers durch Regelmäßigkeit und Ordnung in Schranken gehalten würden. Er beruft sich zugleich auf die militärische Musik, welche auch die Absicht

hierbey jede Kunst für sich beschäftigt ist, der Tanz also nicht zugleich als ein Product der Tonkunst betrachtet werden kann, so ist die Tanzkunst, wie wir sie hier betrachtet haben, bloß eine einfache Kunst *). Übrigens schließt die Tanzkunst als schöne Kunst alle Seiltänzerey und Luftspringerey aus. Denn hierbey ist es bloß darauf abgesehen, körperliche Kraft und Gewandtheit bewundern zu lassen, und die Schönheit der Bewegung wird entweder ganz vernachlässiget

---

habe die Hitze der Krieger (welche die Spartaner Tänzer nannten) durch den Rhythmus zu dämpfen. Allein auch beym Militär soll die Musik als belebendes (Muth und Kampflust einhauchendes) Princip wirken und so wirkt auch auf jedes wohlorganisirte Gemüth ein kräftiger Marsch. Die Regelmäßigkeit der Bewegung liegt schon im Wesen der Tanzkunst, und die Musik unterstützt sie bloß, ohne dem Gemüth irgend eine Fessel anzulegen.

*) Anders ist's, wenn Poesie und Musik, oder die Gesangkunst, sich mit dem Tanze vereinen, und dieser mimisch darstellt, was jene durch Töne bezeichnen. Von dieser Tanzkunst aber ist erst im folgenden §. die Rede. Wir bemerken hier nur noch, daß die griechischen Wörter ορχησις und χορευσις, wovon die Tanzkunst die Nahmen Orchestik und Choreutik bekommen hat, eigentlich den mimischen oder theatralischen Tanz bedeuten, wie man auch aus Luzian's Dialog περι ορχησεως sieht. Die Alten betrachteten überhaupt den Tanz fast immer, selbst bey ihren Gastmahlen, als ein Schauspiel, das zum Vergnügen der Gesellschaftsglieder als Zuschauer von den tanzenden Personen als Künstlern aufgeführt wurde.

oder nur nebenher berücksichtiget. Auch erscheint die Kunst dann als halsbrechend (was die schöne Kunst nie seyn darf), und das Vergnügen, welches wir beym Zuschauen empfinden, kommt eigentlich daher, daß ein Mensch, der jeden Augenblick den Hals zu brechen in Gefahr ist, ihn doch nicht wirklich bricht.

II. Gattung.

Zusammengesetzte.

Schauspielkunst.

§. 92.

Geberdenspiel und Bewegung des ganzen Körpers können sich auch zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen mit einander verbinden, woraus die Schauspielkunst oder Theatrik entstehet. Das Wesen dieser Kunst besteht nähmlich in einer schönen oder durch sich selbst gefallenden Darstellung menschlicher Charaktere durch lebendige Handlung, in welcher Rücksicht sie auch Dramatik oder dramatische Kunst genannt wird.

---

statt daß bey unseren gesellschaftlichen Tänzen der Tanz ein bloßes Unterhaltungsmittel für die tanzenden Gesellschaftsglieder ist und die übrigen, welche Zuschauer abgeben, großen Theils lange Weile fühlen, wenn sie nicht diesen bösen Dämon der großen Gesellschaftszirkel durch andere Mittel zu vertreiben wissen.

Diese Darstellung kann aber geschehen 1) durch bloßes Geberdenspiel und örtliche Bewegung, woraus die Pantomimik und mimische Orchestik oder theatralische Tanzkunst hervorgeht: 2) mit Beyhülfe der Sprache und des Gesanges, woraus die sprechende oder declamirende und singende oder musikalische Schauspielkunst entspringt, durch welche sich die mimische Kunst mit der tonischen zur gemeinschaftlichen Production eines Kunstwerkes vereiniget. Das Schauspiel selbst kann übrigens tragisch oder komisch oder auch bloß ernsthaft, muß aber in jedem Falle drastisch (handelnd) seyn, weil es sonst kein Drama, und die Kunst nicht dramatisch wäre.

Anmerkung 1.

Bey dem großen Umfange der Schauspielkunst und den mannigfaltigen Gestalten, welche das Schauspiel durch Vereinigung verschiedener Kunstzweige annehmen kann, ist es allerdings schwer, den Begriff dieser Kunst im Ganzen gehörig zu fassen. Daß ihr Hauptcharakter mimisch sey, ist keinem Zweifel unterworfen. Denn in ihr stellt sich der menschliche Körper selbst durch Bewegung als Kunstwerk dar (§. 89. Anm.). Im Schauspiele treten daher Personen auf, welche agiren oder handeln, und eben darum heißt

es ein Drama *). Durch Handlung aber gibt sich menschliche Gesinnung und Gesittung zu erkennen; durch sie charakterisiren sich die Menschen. Darum muß jenes Handeln nicht bloß maschinenmäßig seyn, sondern aus dem Innersten des Menschen selbst hervorquellen: es muß ein lebendiges Handeln seyn **). Wir können demnach mit Recht sa-

---

*) Nach Aristoteles (poet. 3. §. 4. ed. Bip.) ist δρᾳν, wovon jener Nahme herkommt, ein Dorisches Wort, welches dem Attischen ποιειν oder πραττειν gleichgilt, weßhalb auch die Dorier sich die Erfindung der dramatischen Kunst zuschrieben. Etymologisch betrachtet würde also δραμα und ποιημα, so wie dramatische und poetische Kunst, einerley seyn. Aber der Sprachgebrauch hat sie einmahl geschieden, und daher sagt man auch mit Recht dramatische Poesie, um die Art von Poesie zu bezeichnen, welche Dramen hervor bringt. Selbst die Alten sagten δραματοποιϊα für δραματουργια. Man muß also nicht Dramaturgie (Verfertigung von Dramen) und Dramaturgik (theoretische Anweisung dazu) verwechseln mit Dramatik oder dramatischer Kunst. Denn diese ist die Schauspielkunst selbst.

**) Im Marionettenspiele findet eigentlich bloß ein mechanisches Handeln menschlicher Figuren statt; es würde daher ein solches Spiel gar nicht als ein ästhetisches Kunstproduct beurtheilt werden können, wenn wir dem mechanischen Handeln nicht ein lebendiges unterlegten, indem aus dem verborgenen Künstler (dem Beweger der Figuren, der auch in ihrem Nahmen spricht) das Leben in die Maschinen gleichsam übergeht. Dessen ungeachtet bleibt das Puppenspiel (es werde mit größeren oder kleineren Figuren aus-

gen, daß das Schauspiel eine künstliche Darstellung menschlicher Charaktere durch lebendige Handlung, und die Schauspielkunst diejenige mimische Kunst sey, welche eine solche Darstellung auf eine ästhetisch-wohlgefällige Weise ausführt. Dadurch wird die Darstellung erst schön, indem sie alsdann durch ihre eigene Form, unabhängig von allen anderweiten Zwecken, die dadurch erreicht werden möchten (z. B. moralischen), ein Lustgefühl im Gemüthe des Zuschauers bewirkt. Wir dürfen also auch annehmen, daß dem Begriffe des Schauspiels weder bloße Charakterschilderung ohne Handlung, noch Handlung ohne Beziehung auf einen bestimmten Charakter

---

geführt) immer ein unvollkommenes Schauspiel, weil ihm das wahre Leben der handelnden Personen gebricht. Es wird daher auch nur im Komischen davon Gebrauch gemacht, indem das närrische Wesen einer Puppe, die dem Menschen nachäfft, schon in sich selbst etwas Komisches hat, mithin ein Puppenspiel sich selbst gewisser Maßen als ein bloßes Possenspiel ankündigt. — Wenn übrigens thierische Figuren auf der Bühne erscheinen, so versteht sich's von selbst, daß sie auf derselben keine eigentliche Rolle spielen, sondern bloß als Werkzeuge oder Gegenstände des Handelns für die spielenden Personen auftreten können. Bloß in dem Falle, wenn die thierische Gestalt als Maske oder Verkleidung eines vernünftigen Wesens erschiene, könnte sie auch als unmittelbare Theilnehmerinn am Spiele oder als mitspielende Person angesehen werden. Erschienen also übermenschliche Wesen in menschlicher oder thierischer Gestalt auf der Bühne, so gälte von ihnen dasselbe.

entspreche. Da aber das lebendige Handeln des Menschen jederzeit in nothwendiger Beziehung auf seinen Charakter steht und dieser sich nur durch jenes vollkommen ausspricht, so ist Handlung allerdings die wesentliche Substanz eines Schauspiels, und dieses muß seinem Wesen nach drastisch seyn *). Hierdurch unterscheidet sich dann auch das ästhetische Schauspiel (spectaculum aestheticum) oder das Schauspiel als schönes mimisches Kunstwerk (ludus scenicus) hinlänglich von jedem anderen Schaugepränge, welches keinen anderen Zweck hat, als Aug' und Ohr durch den materialen Reitz des Glänzenden und Schallenden zu ergötzen, wobey also auf menschliche Charaktere und Handlungen weiter keine Rücksicht genommen wird. Wiefern nun an einer Handlung mehrere Personen theilnehmen und die Handlung selbst aus verschiedenen kleineren Handlungen oder Acten bestehen kann, insofern entsteht ein Mannigfaltiges der Handlung, das aber genau zusammenhängen und sich auf ein Hauptmoment beziehen muß, damit es an der nothwendigen Einheit im Mannig-

---

*) Wenn man Arzeneymittel drastisch nennt, so nimmt man das Wort zwar in einem anderen, aber doch verwandten Sinne. Denn man versteht darunter stark oder kräftig wirkende Mittel. Das Schauspiel kann aber auch nur dadurch stark oder kräftig auf das menschliche Gemüth wirken, daß es menschliche Charaktere durch lebendige Handlung darstellt. Folglich müssen auch sogenannte Charakterstücke drastisch seyn, wenn sie echte Schauspiele seyn sollen.

faltigen nicht fehle (§. 65. Anm. 2.) Die Forderung der Einheit in Beziehung auf die Handlung, welche der Fabel eines dramatischen Werks zum Grunde liegt oder den Stoff derselben ausmacht, ist also durch das Wesen der schönen Kunst selbst begründet. Was aber die Forderung der Einheit in Beziehung auf Ort und Zeit betrifft, so ist diese keineswegs von gleicher Gültigkeit. Denn die Phantasie vermag auch Zwischenräume und Zwischenzeiten zu überfliegen und die Theile einer Handlung, die in getrennten Örtern und Zeiten liegen, mit einander zu einem Ganzen zu verknüpfen. Es würde also eine willkührliche Beschränkung der dramatischen Kunst seyn, wenn man ihr außer der eigentlich dramatischen Einheit auch noch eine temporale und locale zum Gesetze machen wollte *). Je nachdem nun die Handlung im Ganzen den

---

*) Die Forderung der drey Einheiten erscheint um so willkührlicher, wenn man erwägt, daß die Kunst der Phantasie das Geschäft, nach Ort und Zeit getrennte Theile der Handlung zu verknüpfen, ungemein erleichtern kann, durch gewisse Ein- oder Abschnitte der Darstellung und durch die während derselben zu veranstaltenden Veränderungen der Bühne. Auch ist es ein bloßes Vorurtheil, daß die alten dramatischen Dichter jene dreyfache Einheit immer beobachtet haben. In den Eumeniden des Äschylus z. B. beginnt die Handlung zu Delphi und endet in Athen. Die Verwandlung der Scene mußte also den Zuschauer aus einem Ort in den anderen versetzen, und zwischen den beyden Haupttheilen der Handlung mußte eine beträchtliche Zeit, wäh-

Charakter des Tragischen (§. 44.) oder des Komischen (§. 48.). in sich trägt, ist auch das Drama selbst entweder ein tragisches Schauspiel (Tragödie, Trauerspiel) oder ein komisches (Komödie, Lustspiel, zu welchem auch die Tragicomödie — §. 48. Anm. 4. — gehört). Die unter dem Nahmen des ernsthaften Schauspiels (auch des Drama's oder Schauspiels schlechtweg) eingeführte Mittelgattung aber dürfte in Ansehung des eigentlich dramatischen Werths mit jenen beyden Arten des Drama's schwerlich die Vergleichung aushalten *).

---

rend welcher Orest von Delphi zu Athen ankam, als verflossen gedacht werden. Ähnliche Verschiedenheiten des Orts und der Zeit kommen auch anderwärts bey den Alten vor, insonderheit beym Aristophanes, z. B. in den Rittern, dem Frieden, den Fröschen u. a. Daß freylich auch hierin Maß und Ziel zu halten sey, versteht sich von selbst, so wie auch nicht zu läugnen ist, daß die Freyheiten, welche sich Shakespeare und andere dramatische Dichter neuerer Zeit in dieser Hinsicht genommen haben, nicht selten zu weit gehen und kaum zu rechtfertigen sind. So viel scheint daher an jener Forderung gegründet, daß das Verändern der Bühne oder die Sprünge in Ansehung des Orts und der Zeit während eines und desselben Acts oder Aufzugs nicht statt finden, wenigstens nicht zu schnell auf einander folgen sollten, weil sie der Phantasie das Geschäft der Verknüpfung allerdings erschweren.

*) Der Verf. spricht hier bloß sein individuales Gefühl aus, vermöge dessen ihm ein reines Trauer- oder Lustspiel einen weit höheren Genuß gewährt, als alle

Anmerkung 2.

Daß die Schauspielkunst eine zusammen gesetzte Kunst sey, ist eben so unläugbar, als daß sie ihrem

---

noch so rührenden oder reitzenden Schauspiele. Er ist aber weit entfernt, den Urhebern derselben ihr Verdienst und den Liebhabern allen Geschmack abzusprechen. — Übrigens kann man bey den obigen drey Hauptarten dramatischer Werke wieder zwey Unterarten unterscheiden, nähmlich die höhere und niedere. Sonach würde es geben 1) ein höheres (heroisches) und niederes (bürgerliches) Trauerspiel; 2) ein höheres (feineres) und niederes (possenhaftes oder burleskes) Lustspiel; 3) ein höheres (idealisirendes) und niederes (die bloße Wirklichkeit darstellendes) Schauspiel. In beyderley Hinsicht kann das Schauspiel entweder Charakterstück oder Familiengemählde seyn, und dabey entweder das Rührende oder das Reitzende zum Hauptmomente machen. Beym Lustspiele könnte man auch noch das reinkomische vom tragikomischen, und das satyrische vom bloßen Intrikenstück unterscheiden. Sehr oft mischen sich aber diese Arten so unter einander, daß ihre Gränzlinien in einander zu verlaufen scheinen. Daher gibt es Stücke, die theils komisch, theils rührend sind, oder sich als Charakter- und Intrikenstücke zugleich darstellen, obgleich gewöhnlich das Eine oder Andere vorwaltet. — Es ist jedoch hier nur von eigentlich dramatischen Werken die Rede. Denn die bloß dramatisirten Producte der epischen Muse gehören nicht hierher. So ist Tieck's Octavian, obwohl vom Verfasser ein Lustspiel genannt, keineswegs ein dramatisches Werk, sondern eine romantische Epopöe in dramatischer Form; daher auch in ihm die Romanze selbst als Erzählerinn

Hauptcharakter nach mimisch sey. Denn wenn menschliche Charaktere durch lebendige Handlung dargestellt werden sollen, so ist dazu bloßes Geberdenspiel nicht hinreichend, weil dieses nur innere Thätigkeit bezeichnet, sondern ein Wirken nach außen, ein Handeln im eigentlichen und strengen Sinne des Worts (Fund. §. 75.), mithin auch örtliche Bewegung des darstellenden Künstlers, ist dazu schlechterdings erforderlich. Es vereinigen sich also die beyden Hauptarten von Bewegung, die wir oben (§. 89.) am Menschen unterschieden haben, am Schauspieler als mimischen Künstler so, daß sie zusammen genommen ein innig verbundenes und durchaus harmonisches mimisches Ganze der Anschauung darbiethen. Wenn nun pantomimisch, mithin ohne alle Beyhülfe der Sprache, dargestellt werden soll, so wird nicht nur das Geberdenspiel, sondern auch die örtliche Bewegung einen lebhafteren Charakter annehmen müssen, um auf eine möglichst bestimmte Weise ausdruckvoll zu seyn. Durch die Pantomimik nähert sich daher die örtliche Bewegung dem Tanze, oder geht in wirklichen Tanz über, wie bey den kriegerischen oder Waffentänzen der Alten und den Balletten der Neueren *). Die Tanzkunst bekommt alsdann durch die Verbin-

---

auftritt, wenn die übrigen Personen nicht handeln. Zuweilen ist es auch in hohem Grade tragisch.

*) Die Alten kannten das Wort Pantomimik zur Bezeichnung einer besonderen Kunst gar nicht. Nicht einmahl das Wort παντομιμος ist echt griechisch, sondern ein aus dem Griechischen in Italien gebildetes

dung mit der Geberdenkunst eine höhere Bedeutsamkeit oder mimische Dignität; sie wird zur dramatischen oder theatralischen Kunst; daher man diese Tanzkunst auch die **höhere** nennen kann im Gegensatze gegen die einfache, die wegen des Mangels jener höheren Bedeutsamkeit die **niedere** heißen kann *). —

---

und von den Römern angenommenes Wort. Die Griechen sagten dafür ορχηςης oder ορχηςηρ, weil ihre ορχησις nicht den einfachen, sondern den mit Geberdenspiel verbundenen und eine Handlung darstellenden Tanz bezeichnete (§. 91. Anm. a. E.). Wie weit es aber ihre Orchesten oder Pantomimen in dieser Kunst gebracht hatten, sieht man unter anderen daraus, daß sie sogar bloße Abstracta tanzend darstellten. So verlangte nach der Erzählung des **Sextus Empir.** (l. I. adv. Math.) der König **Antiochus** von dem Tänzer **Sostratus**, daß er die **Freyheit tanzen** sollte. Und dieser weigerte sich nicht aus dem Grunde, daß dieß unmöglich sey, sondern weil der König der Vaterstadt des Künstlers Priene, die Freyheit geraubt hatte.

*) Nach der Analogie der niederen und höheren Tonkunst (§. 76. Anm.), und Redekunst (§. 79. Anm.). Zur höheren Tanzkunst muß übrigens auch die, in neueren Zeiten nach Anleitung wieder aufgefundener antiker Gemählde, von einigen weiblichen Künstlern mit Glück ausgeübte **Kunst der schönen Stellungen** gerechnet werden. Denn eine solche Stellung ist nichts anderes als **ein in einem bestimmten Momente fixirter Tanz**, welchen die Geberdung zu einer ausdrucksvollen Darstellung einer gewissen Gemüthsstimmung macht. Vielleicht könnte man diese Kunst, zum Unterschiede von der beweg-

Wenn hingegen die menschliche Sprache in die Darstellung mit aufgenommen wird, mithin der Schauspielkünstler sprechend agirt, so muß zuvörderst dessen örtliche Bewegung einen ruhigeren oder gesetzteren Charakter annehmen, weil tanzen und sprechen (besonders viel und laut sprechen) sich schon physisch nicht mit einander verträgt. Sodann muß aber die dramatische Kunst sich mit der Poesie zur gemeinschaftlichen Production verbinden, damit die Bühne nicht zu einer gemeinen Conversationswelt herabsinke. Die Schauspielkunst empfängt also dann das Darzustellende aus den Händen der Dichtkunst, und das Drama erscheint, wiefern es gedichtet worden, als Product der Poesie, wiefern es aber aufgeführt wird, als Product der Schauspielkunst. In dieser Hinsicht gibt es daher sowohl eine poetisch-dramatische als eine mimisch-dramatische Kunst. Die letzte kann aber mit Recht schlechthin und vorzugsweise dramatische Kunst oder Dramatik, die erste hingegen zum Unterschied von dieser dramatische Dichtkunst oder Dramatopöie (Anm. 1.) genannt werden *). Wenn nun ferner der dramatische Künstler

---

lichen Schauspielkunst, Schaustellungskunst nennen.

*) Wie sehr beyde verschieden seyen, bestätigt auch die Erfahrung dadurch, daß der dramatische Dichter und der gute Schauspieler selten in Einer Person vereiniget sind. So wird von Schiller erzählt, daß er bey der Privataufführung eines seiner Stücke die übernommene Rolle durchaus verpfuschte; und wie

bey der Darstellung bloß spricht, so hat er dabey außer den Gesetzen der mimischen Kunst auch die Regeln der Declamirkunst (§. 77.) zu beobachten. Die dramatische Kunst erscheint also dann als sprechende oder declamirende Schauspielkunst und ihr Product heißt ein recitirendes Schauspiel. Wenn er aber singend darstellt, so nimmt die dramatische Kunst durch diese Verbindung mit der höheren Tonkunst (§. 76.) den Charakter der singenden Schauspielkunst an und ihr Product heißt ein singendes Schauspiel oder ein Singspiel. Durch diese Verbindung erreicht die dramatische Kunst den höchsten Gipfel ihrer ästhetischen Wirksamkeit,

---

hoch steht Iffland der Schauspieler über Iffland dem Schauspieldichter! Aber so viel wenigstens sollte jeder Schauspieldichter von der eigentlichen Schauspielkunst verstehen, daß er wüßte, was zur Aufführung eines Schauspiels gehört, um nicht unaufführbare Werke zu dichten. Denn ein dramatisches Gedicht, das nicht aufgeführt, sondern bloß gelesen werden kann, ist eigentlich kein echt dramatisches Werk, sondern hat bloß die äußere (dialogische) Form desselben. — Die Frage, ob ein dramatisches Gedicht jederzeit in gebundener Rede abgefaßt (versificirt) seyn solle, dürfte zwar nicht unbedingt zu bejahen seyn. Aber daß es dadurch einen höheren Werth erhält, und daß besonders das Trauerspiel dadurch ungemein gewinnt, ist unläugbar. Der Einwurf, daß doch niemand im gemeinen Leben in Versen rede, ist so lächerlich, daß man sich schämen sollte, ihn noch vorzubringen. Auch ist er durch eine frühere Bemerkung schon beseitigt (§. 66. Anm. 1. a. E.).

hat aber eben darum mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen, damit nicht eine Kunst der anderen Abbruch thue und sich auf Kosten derselben hervordränge *). Darum scheint man auch ein solches dramatisches Werk vorzugsweise eine Oper oder ein Werk schlechthin genannt zu haben. Es läßt sich aber auch eine Verbindung der sprechenden und singenden Schauspielkunst denken, so daß beyde mit einander in der Darstellung abwechseln, wie dieß der

*) Bey den meisten Singspielen ist dieß wirklich der Fall, daß die Musik sich fast allein vernehmen und das Publicum, nur auf sie aufmerksam, sich den größten dramatischen Unsinn gefallen läßt. Auch machen sich's viele Schauspieler dabey hübsch bequem, indem sie die Action während des Gesangs vernachlässigen, oder sind wohl gar genöthiget, alle ihre Kraft auf den Gesang in den künstlichsten Coloraturen, Ruladen und Kadenzen zu verwenden. Dadurch wird aber die dramatische Kunst in eine bloß tonische und das Theater in einen Concertsaal verwandelt. Indessen kann man wohl nicht mit Schlegel in den Vorles. über dramat. Kunst u. Lit. (Thl. 1. S. 102.) sagen, daß das eigentliche Wesen der Oper eine Anarchie der Künste sey, wo Musik, Tanz und Decoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reitze sich gegenseitig zu überbiethen suchen. Denn warum sollte eine wohlgeordnete und zweckmäßige Vereinigung der Künste in der Oper unmöglich seyn? Auch dürfte wohl unter dieser Voraussetzung die Vergleichung der Oper mit der alten Tragödie nicht so unstatthaft seyn, als unter jener.

Fall bey den sogenannten Operetten ist, obgleich dieß schnelle Übergehen vom Sprechen zum Singen und umgekehrt etwas Unnatürliches zu haben scheint, und daher vor dem Richterstuhle des guten Geschmackes schwerlich zu rechtfertigen seyn dürfte. Noch weniger möchte dieß statt finden bey solchen Dramen, wo (wie in Benda's Medea oder Ariadne auf Naxos) gar nicht gesungen, sondern bloß zwischen die Instrumentalmusik absatzweise gesprochen wird, daher auch dieses Zwittergeschöpf von Melodrama oder musikalischem Drama keinen dauerhaften Beyfall hat erlangen können *). — Endlich kann auch

*) Es ist ein bloßer Eigensinn des Sprachgebrauches, daß man diesem Zwittergeschöpfe ausschließend den Nahmen Melodrama gibt. Denn melodisch oder musikalisch ist jedes Drama, wo Musik und Schauspielkunst vereinigt wirken, also auch die Oper und Operette und ganz vorzüglich die erste. Hingegen kann man es als keine Vereinigung der Musik und Schauspielkunst ansehen, daß gewöhnlich vor dem Anfange und zwischen den Acten eines recitirenden Schauspiels musicirt wird. Denn diese Musik steht mit dem Stücke selbst meist in gar keiner Beziehung, soll nur die vom Schauspiele leeren Augenblicke ausfüllen (manchmahl auch die ungeduldigen Pocher schweigen machen), wird daher beliebig abgebrochen und von dem Publicum so wenig wie eine Tafelmusik beachtet, indem man sich bey jener Musik gerade wie bey dieser mit Plaudern, Essen und Trinken und vielleicht mit noch sinnlicheren Dingen beschäftigt. Ob dieß alles so seyn sollte, ob es nicht schicklicher wäre, wenn jedes auch bloß recitirende

noch die höhere Tanzkunst sich mit der poetisch-dramatischen Kunst verbinden, so daß pantomimische Tänze nicht bloß als Zwischen- oder Nachspiele aufgeführt werden, sondern wirkliche Bestandtheile eines recitirenden oder singenden Schauspieles ausmachen. Und da zur Aufführung dramatischer Werke auch die plastischen Künste, besonders Mahlerey und Baukunst, das Ihrige beytragen müssen, wenn sie vollständig seyn soll, so läßt sich hieraus der zauberartige Eindruck eines guten Schauspieles auf das menschliche Gemüth und der große Beyfall, mit welchem das Publicum die Producte dieser Kunst aufnimmt, selbst wenn sie den Forderungen des guten Geschmackes nicht ganz entsprechen, gar wohl begreifen *).

Stück von Bedeutung seine eigene Ouvertüre und seine besondere Musik zwischen den Acten hätte, um die Zuschauer in die gehörige Stimmung gleich anfangs zu setzen, darin zu erhalten, fortzuführen und überzuleiten, ist eine andere Frage.

*) Über die Begriffe des Dramatischen, Theatralischen, Tragischen und Komischen, so wie über die Wirkung des Dramas überhaupt auf das menschliche Herz finden sich lehrreiche Bemerkungen in den Vorlesungen über dramat. Kunst. u. Literat. von Schlegel, Th. 1. S. 29. ff. Gleichwohl sind des Verfassers Erklärungen von jenen Begriffen weder erschöpfend noch durchaus richtig. Bey Bestimmung des Begriffes vom Dramatischen verrückt er sich sogleich den wahren Standpunct dadurch, daß er auf die Frage: «Was ist dramatisch?" sich selbst die vorläufige Antwort gibt: «Wo verschiedene Per-

II. Ordnung.
Relativ schöne mimische Künste.
I. Gattung.
Einfache.
1. Art.
Schöne Kampfkunst.
§. 93.

Wiefern die Bewegungen beym Kämpfen durch die Kunst so modificirt werden, daß

---

sonen redend eingeführt werden, der Dichter aber in eigener Person gar nicht spricht. Dieß ist indessen" — fährt er fort — nur die erste äußere Grundlage der Form; sie ist dialogisch." Und nun vergleicht der Verfasser den dramatischen Dialog mit dem philosophischen, um das Wesen des Dramatischen überhaupt zu erforschen. Allein das Dialogische ist im Begriffe des Dramatischen bloß ein zufälliges Merkmahl, welches nicht nur daraus erhellet, daß der dramatische Dialog des Äschylus und der folgenden Tragiker aus dem Monolog des Thespis (welcher Monolog nicht bloß erzählend, sondern mimisch darstellend, mithin ebenfalls dramatisch war) nach dem Zeugnisse der Alten hervorging und daß es noch immer im dialogisirenden Drama Monologen geben kann, welches in einem Dialoge gar nicht möglich ist, oder, im Fall die Reden der Unterredenden in Monologen ausarten, mit Recht für fehlerhaft gehalten wird, sondern auch daraus, daß es ganze Dramen gibt, in welchen nicht ein Wort gesprochen wird, nähmlich die pantomimischen Dar-

sie durch ihre Form das Gemüth belustigen, erscheint die mimische Kunst als schöne

---

stellungen. Das Mimische ist das wesentliche Merkmahl vom Dramatischen, und von Untersuchungen über jenes hätte der Verfasser ausgehen müssen, um das innere Wesen von diesem zu ergreifen. Jedes Drama ist ursprünglich und seinem Wesen nach Product der mimischen Kunst. Daher ist äußere Handlung als Folge innerer Thätigkeit und Ausdruck des Charakters die Hauptsache in einem dramatischen Kunstwerke, nicht die Rede, welche die Handlung begleiten, aber auch wegfallen kann. Ein Drama ist folglich entweder rein-mimisch (pantomimisch) oder tonisch-mimisch, und im letzten Falle entweder redend-mimisch, wie im declamirenden Schauspiele, oder singend-mimisch, wie im eigentlichen Singspiele. Nur in jenem findet Dialog statt, in diesem herrscht der Gesang, so daß Dialog und Gesang mit der Handlung selbst auf das Innigste verschmolzen sind. Der Verfasser hat also eine Art des Dramatischen mit dem Dramatischen überhaupt verwechselt. Eben so unterscheidet er das Tragische und Komische überhaupt nicht von dem Tragischen und Komischen, wiefern es in der Tragödie und Komödie vorkommt, oder vom Tragödischen und Komödischen. Auch machen nicht, wie er S. 60. sagt, Ernst und Scherz, sondern Erhabenheit und Lächerlichkeit die Grundzüge im Tragischen und Komischen aus, und es ist erst eine Folge von diesen Grundzügen, daß uns das Tragische in eine ernste, das Komische in eine scherzhafte Stimmung versetzt, daß jenes uns rührt und wehmüthig macht, dieses uns heitert und lustig macht. Vergl. §. 44. und §. 48.

Kampfkunst. Ein Kampf kann also bloß dann als schön beurtheilet werden, wenn er im eigentlichen Sinne mimisch ist (§. 90.) d. h. wenn er nicht als wirklicher Streit auf Leben und Tod, sondern nur als Darstellung eines solchen angeschaut wird, so daß die Bewegungen der Kämpfenden als ein bloßes Geberdenspiel erscheinen, wiewohl die Kunst in der Bestimmung dieser Bewegungen durch den ursprünglichen Zweck des Kampfes, das persönliche Angreifen und Vertheidigen, gebunden ist.

---

nebst den Anm. zu beyden. Wir können mit dem genannten Verfasser auch darin nicht einstimmen, wenn er (S. 346.) behauptet, das feinere Lustspiel, die sogenannte höhere Komödie, gehe vornähmlich aus dem Komischen der Beobachtung, die niedrige aber oder das Possenspiel aus dem selbstbewußten und eingestandenen Komischen, den Komischen der Willkühr (nach S. 548.) hervor. Denn in wie vielen Possenspielen treiben die Menschen ihre Tollheiten und Narrheiten, ohne die geringste Ahnung davon zu haben, wie toll und närrisch sie sind! Und in wie vielen feineren Lustspielen scherzen die handelnden Personen über sich selbst und treiben leichtes Spiel mit ihren eigenen, wie sie meinen, leicht verzeihlichen Thorheiten! Der Unterschied des höheren und niederen Komischen oder des Possenhaften ist daher oben (§. 47. Anm. 4. und §. 48. Anm. 2). von uns auf andere Art bestimmt worden.

Anmerkung.

Die Kämpfe waren schon bey den Griechen — diesem sinnigen, überall nach Schönheit strebenden Volke — ein Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens; sie gehörten zu den gymnastischen Schauspielen, die mit so großer Theilnahme an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten von allen griechischen Volksstämmen gefeyert wurden; sie wurden deßhalb unter dem allgemeinen Titel der Orchestik (§. 91. und 92.) mit begriffen, wie unter anderen aus Homer (Iliad. 16, 617.), wo ein Held den anderen ορχηςης nennt, und aus der Anmerkung, die Luzian (περι ορχησεως) darüber macht, erhellet. Daher hat auch schon Herder in seiner Kalligone (Th. 2. S. 18. ff.) die Kunst männlicher Übungen und Kämpfe nicht mit Unrecht unter die schönen Künste aufgenommen, ohne jedoch ihren ästhetischen Charakter und Rang genau zu bestimmen *). Diese Kunst ist

*) Was doch ein großer Nahme in der Welt für Wunderdinge thut! Herder'n hat niemand über jene Aufnahme einen Vorwurf gemacht. Als aber der Verf. in seine Encyclopädie der schönen Künste auch die gymnastischen Künste, obwohl nur als relativ schöne, aufnahm, fehlte es nicht an Sarkasmen in kritischen Blättern und eleganten Zeitschriften. Aber an eine ernste Widerlegung dachte niemand, vermuthlich weil sie nicht möglich war, und jenen Spöttereyen weiter nichts als eine schiefe, durch Gewohnheit oder vielmehr Entwöhnung veranlaßte Ansicht zum Grunde lag.

nähmlich eben so wie die Sprechkunst, Redekunst, Baukunst, Schriftkunst und andere Künste der Art einer ästhetischen Veredlung oder einer Verschönerung empfänglich, wodurch sie zur Darstellung eines Kampfes als eines schönen Spiels menschlicher Kräfte, und folglich auch zur Bewirkung eines ästhetischen Wohlgefallens fähig wird. Sie ist aber freylich in dieser Hinsicht beschränkt, indem sie in ihren Bewegungen durch den ursprünglichen Zweck des Kampfes auf Angriff und Vertheidigung hingewiesen ist, und daher eine Menge von Bewegungen unterlassen muß, die zwar an sich selbst schön seyn könnten, aber in keiner Beziehung auf diesen Zweck stehen würden. Soll nun die Kampfkunst zu einer schönen Kunst erhoben werden, so sind aus ihr zu entfernen 1) alle Arten des Kampfes, welche den Körper in eine zu angestrengte Thätigkeit setzen und mißfällige Stellungen oder Bewegungen hervorbringen, z. B. das Ringen, welches den Körper leicht verdreht und entstellt, auch den Kämpfenden zu wenig Freyheit in der Stellung und Bewegung läßt, weil ihre Körper mit einander unmittelbar handgemein werden. Das Fechten hingegen gestattet eine Menge freyer Stellungen und Bewegungen, bey welchen der Körper seine anständige Haltung und schöne Gestalt nicht verliert, kann also als ein schönes Geberdenspiel mit Wohlgefallen wahrgenommen werden, 2) alle Arten des Kampfes, welche sich als gewaltsam und lebensgefährlich ankündigen, ohne in sich selbst Schutz gegen Gewalt und Gefahr zu gewähren, z. B. der Kampf mit Schießgewehren, deren Explosion schon Gewaltthätigkeit ausspricht, das Leben der Kämpfenden einem blo-

ßen Glücksfalle preis gibt, und weder mannigfaltige noch kunstreiche Bewegung fordert. Den Kampf mit Waffen auf Hieb und Stich hingegen kann die Kunst gestatten, weil die Kämpfenden sich theils durch ihre Geschicklichkeit, theils durch die Bedeckungen ihres Körpers (Helm, Schild und Brustharnisch, die bey keinem bloß mimischen Kampfe fehlen dürften, jetzt aber nur noch auf dem Theater bey Darstellung von Kämpfen aus früheren Zeiten vorkommen), theils endlich durch Kampfgesetze und Kampfrichter gegen Gewalt und Gefahr hinlänglich schützen können *). Vermöge jener Gesetze dürfte also der Kampf nie in einen wirklichen Streit auf Tod und Leben (dergleichen das Duell ist) übergehen, weil dann der Gedanke an das Mörderische der Handlung alles Wohlgefallen am Kampfe, wenigstens das ästhetische, aufheben würde **).

---

*) Die Griechen nahmen bey ihren Kämpfen ausdrücklich darauf Rücksicht, sie möglichst unschädlich zu machen, wie man z. B. aus folgenden Worten Plutarch's (praec. pol. p. 282.) sieht: Των εν ταις παλαιϛραις διαμαχομενων επισφαιροις περιδεουσι τας χειρας, ὁπως εις ανηκεϛον ἡ ἁμιλλα μηθεν εκπιπτῃ, μαλακην εχουσα την πληγην και αλυπον.

**) Wer einem Duelle mit Vergnügen zusieht, thut es bekanntlich nicht um der Geschmackslust willen, sondern aus demselben Grunde, aus welchem die Menschen einer hochnothpeinlichen Halsgerichtsexecution nachlaufen. Daher können auch die römischen Fechterspiele und die spanischen Stiergefechte und die englischen Faustkämpfe (das Boxen) gar nicht als ästhe-

2. Art.

Schöne Reitkunst.

§. 94.

Wiefern die Bewegungen beym Reiten durch die Kunst so modificirt werden, daß sie durch ihre Form das Gemüth belustigen, erscheint die mimische Kunst als schöne Reitkunst. Das Reiten kann also bloß dann als schön beurtheilet werden, wenn es orchestisch ist (§. 91.) d. h. wenn es in der Qualität eines Tanzes angeschaut wird, so daß die örtliche Bewegung des menschlichen Körpers mittelst eines thierischen als Aeußerung eines erhöhten Lebensgefühles erscheint, obgleich jene Bewegung wegen der Verbindung des menschlichen Körpers mit einem thierischen nicht so frey wie beym Tanze, mithin die Kunst in dieser Hinsicht beschränkt ist.

---

tische Kampfspiele oder als Producte der schönen Kampfkunst angesehen werden. Diese Kämpfe haben insgesammt etwas Brutales an sich, indem sich wilde Thiere auch auf Tod und Leben streiten und gegenseitig zerfleischen. Von ihnen wendet sich daher ein ästhetisch gebildetes Gemüth mit Widerwillen weg.

Anmerkung.

Wenn man das schöne Kämpfen als ein bloßes Geberdenspiel betrachten kann, wobey die Ortsveränderung nur etwas Zufälliges ist, indem die Körper der Kämpfenden sich während des Kampfes nicht von der Stelle zu bewegen brauchen, so kann man das schöne Reiten als eine Art von Tanzen betrachten, wobey Ortsveränderung nothwendig statt findet. Das Reiten an und für sich hat nun zwar einen anderen Zweck, als den der bloßen Belustigung; es soll jene Ortsveränderung theils erleichtern theils beschleunigen. Allein die Kunst sucht die Form dieser Bewegung ästhetisch zu veredeln oder zu verschönern, und wird eben dadurch zur relativ schönen Kunst. Soll sie aber dieß werden, so muß 1) das Thier, welches zur Ausübung der Kunst gebraucht wird, schon an und für sich ein schönes Thier seyn, weil sonst auch dessen Bewegung nicht durchaus gefallen könnte. Die schöne Reitkunst bedient sich daher bloß des edlen Rosses, das durch Gestalt, Größe, Kraft, Gewandtheit und Verhältniß zum menschlichen Körper gleichsam von der Natur selbst zu diesem Gebrauche bestimmt scheint; daher auch die Bildnerkunst bey Darstellung eines Reiters (in der Statua equestris) von diesem Thiere allein Gebrauch macht. 2) muß beym Reiten selbst alles vermieden werden, was dieser Bewegung das Ansehen des Reisens oder eines beschwerlichen Transports unseres Körpers von einem Orte zum anderen geben würde. Eben darum muß auch beym Reiten, wie beym Tanzen, Abwechslung oder Mannigfaltigkeit in der Be-

wegung seyn, indem die Einförmigkeit derselben nicht nur einer wesentlichen Forderung der schönen Kunst widerstreiten (§. 65.), sondern auch der Bewegung selbst den Schein der Mühseligkeit oder Anstrengung ertheilen würde. Daher schließt die schöne Reitkunst sowohl das bloße Wettrennen, als auch die sogenannte englische Kunstreiterey aus. Denn das Erste ist ein bloßes Laufen zu Pferde (zuweilen auch nur des Pferdes ohne Reiter), welches so wenig, wie das Laufen zu Fuße, als ein Tanz betrachtet werden kann; die letzte aber verhält sich zur schönen Reitkunst eben so, wie die Seiltänzerey zur Tanzkunst (§. 91. Anm. a. E.), und kann deßhalb keinen Anspruch auf den Titel einer schönen Kunst machen *).

*) Das Festsitzen auf dem Pferde ist die erste Bedingung des Reitens; der Reiter muß gleichsam zentaurenartig mit dem Pferde zusammen gewachsen scheinen; auf diese Bedingung ist daher auch die schöne Reitkunst in ihrer Ausübung beschränkt; denn sie ist nur relativ schöne Kunst. Der englische Kunstreiter aber reitet nicht bloß, sondern er steht (auch wohl mit dem Kopfe) und geht (auch wohl mit den Händen) und macht allerley Luftsprünge und Kunststücke auf dem Pferde, gerade wie der Seiltänzer auf dem Seile. Er hat daher mit diesem einerley Zweck und bekümmert sich weiter nicht um Schönheit der Bewegung. Bloß dann und so fern, als er wirklich reitet und dabey die Schönheit der Bewegung allein berücksichtiget, verdient der englische Kunstreiter den Nahmen eines schönen Reitkünstlers. Zuweilen führen Mehrere dieser Künstler eine Art von gesellschaftlichem Tanze auf. Dieser würde Gegenstand eines

II. Gattung.

Zusammengesetzte.

Schöne Turnirkunst.

§. 95.

Wiefern die schöne Kampfkunst in Verbindung mit der schönen Reitkunst ausgeübt wird, erscheint die mimische Kunst als schöne Turnirkunst. Das Turnir kann nähmlich theils als schöne Darstellung eines Kampfes theils als ein kriegerischer Tanz zu Pferde ausgeführt und betrachtet, und dadurch Gegenstand eines ästhetischen Wohlgefallens werden. Es darf sich also ebenfalls nicht als ernstlicher Streit, sondern bloß als Waffenspiel ankündigen, weil es sonst nicht der Idee ei-

---

wahrhaft ästhetischen Wohlgefallens seyn, wenn die Reiter nicht zu schnell und zu dicht durch einander ritten, sondern sich mit wechselnder Geschwindigkeit in größeren Räumen bewegten, und dabey ein harmonisches Ganze schöner Bewegungen darstellten. Da sie es aber gewöhnlich nur darauf anlegen, ihre Geschicklichkeit im schnellen und dichten durch einander Reiten und die Gewandtheit der Pferde in ihren sich durchkreuzenden Bewegungen und plötzlichen Wendungen zu zeigen, so fällt das ästhetische Wohlgefallen dabey größten Theils weg.

nes schönen Bewegungsschauspiels gemäß seyn würde.

Anmerkung.

Die Turnire sind zwar ein Product der Chevalerie oder des alten Rittergeistes, und daher auch mit diesem größten Theils verschwunden, so daß dergleichen Waffenspiele in unseren Zeiten nur selten noch gegeben werden. Allein sie verdienen darum keineswegs die Geringschätzung, mit der sie von manchen als eine Ausgeburt der Barbarey des Mittelalters bespöttelt worden sind *). Es wäre vielmehr zu wünschen, daß man sie in einer veredelten, der feineren Geschmackscultur angemessenen Gestalt wieder in's Le-

---

*) Man ist überhaupt in der Beurtheilung des Mittelalters, seiner Sitten und Gewohnheiten, seiner Bestrebungen und Unternehmungen, sehr ungerecht gegen dasselbe gewesen. Der Sinn für das Wahre, Gute und Schöne war keineswegs von ihm gewichen. Er sprach sich vielmehr in manchen Producten, Thaten und Einrichtungen desselben sehr vernehmlich aus, wenn er auch oft eine falsche Richtung nahm. Indessen fängt man allmählig an, den Geist jenes Zeitalters richtiger zu würdigen, und es dürfte vielleicht bald die Zeit kommen, wo man ihn, wie sich gewöhnlich die Extreme berühren, wieder überschätzen wird. Eine treue, obwohl nicht genug umfassende Schilderung desselben hat Hegewisch in seiner Apologie des Mittelalters gegeben (S. Dessen neue Sammlung kleiner hist. u. lit. Schriften Nr. 1).

ben zurückrufen könnte — wie man auch schon hier und da (z. B. in Wien und Rudolstadt vor einigen Jahren) Versuche der Art gemacht hat — um auch dadurch vielleicht in einem asthenischen Zeitalter den Sinn für Mannhaftigkeit und Stärke zu wecken. In der That hat der Mensch schon ein natürliches Interesse für solche Schauspiele; denn die Natur fordert ihn auf zur mannhaften Vertheidigung der Ehre, der Freyheit, des Lebens und des Eigenthums, und die Vernunft selbst gebiethet den Gebrauch körperlicher Kraft zum Schutze des Rechts, wenn sie demselben nicht durch geistige Gewalt den Sieg verschaffen kann. Daher gefällt die Darstellung des Wettstreits körperlicher Kräfte nothwendig jedem wohlorganisirten Menschen, und zwar um so mehr, wenn sie auf eine geschmackvolle Weise als ein feyerliches Schauspiel eingerichtet wird. In der schönen Turnirkunst vereinigen sich nun die beyden zuletzt betrachteten relativ schönen mimischen Künste zur gemeinschaftlichen Hervorbringung eines schönen Kampfschauspiels; daher sie denn auch selbst zu dieser Ordnung der Künste gehört. Alles also, was in Beziehung auf jene beyden Künste als Bedingung des ästhetischen Wohlgefallens an ihren Darstellungen bestimmt worden ist: gilt auch von dieser zusammen gesetzten Kunst. Sie muß darauf ausgehen, ein schönes Ganze kunstreicher Bewegungen der Anschauung darzubiethen, muß sich der Feuergewehre (die in früheren Zeiten wegen des Mangels dieser höllischen Erfindung nicht einmahl konnten gebraucht werden) enthalten, und auch beym Gebrauche der übrigen Waffen es nicht auf Erlegung, sondern nur auf Bekämpfung

des Gegners anlegen. Denn es ist, um sich an einem schönen Kampfschauspiele zu belustigen, gar nicht nöthig, daß Einer von den Kämpfenden unterliege, sondern nur, daß sie sich gegenseitig mit Kraft und Gewandtheit angreifen und vertheidigen; bis das Gesetz ihrem edlen Wettstreit ein Ende macht.

§. 96.

Die mimischen Künste heißen auch darstellende oder repräsentirende Künste, weil bey deren Ausübung der Künstler sich selbst als Kunstwerk dem Auge darstellt oder dem Zuschauer als gegenwärtig erscheint. Es müssen aber dann jene beyden Ausdrücke im engeren Sinne genommen werden; denn im weiteren können alle schöne Künste so genannt werden, weil sie dem Wahrnehmer etwas Aesthetisch-wohlgefälliges darstellen oder repräsentiren. Da nun das Darstellungsmittel der mimischen Künste sich auf Zeit und Raum zugleich bezieht (§. 68. Anm.), so sind sie einerseits mit den tonischen, andererseits mit den plastischen Künsten verwandt, und können daher auch leicht mit beyden in Verbindung treten in dieser Verbindung aber einen desto stärkeren Eindruck auf das Gemüth machen.

Anmerkung.

Die mimischen Künste könnten auch mit einem allgemeinen Nahmen Schauspielkünste genannt werden; denn alle fordern Zuschauer, deren Gemüth durch ein schönes Spiel kunstreicher Bewegungen belustigt werden soll. Daher ist Bewegung ihr gemeinschaftliches Darstellungsmittel; Bewegung aber ist etwas Zeitliches oder Successives und Räumliches oder Extensives zugleich. Dadurch entsteht eben ihre Verwandtschaft sowohl mit den tonischen als mit den plastischen Künsten, wodurch auch ihre Verbindung mit einander begünstigt wird. Insonderheit liebt diese Verbindung die schlechtweg oder im engeren Sinne sogenannte Schauspielkunst (§. 92.), indem sich bey ihren Darstellungen fast alle Künste mit einander vereinen können, um den höchsten Grad des ästhetischen Wohlgefallens im Gemüthe zu bewirken. Daher ist auch diese Kunst als eines der wichtigsten Culturmittel eines Volkes zu betrachten, so wie sich andererseits aus der Beschaffenheit der Schauspiele eines Volkes und dem Grade der Vollkommenheit, womit diese Kunst bey einem Volke ausgeübt wird, auf dessen Culturstand gewisser Maßen schließen läßt *). Hieraus folgt

*) Wenn die Schauspielkunst hier ein Culturmittel sowohl als ein Culturmesser genannt wird, so ist nicht bloß von der ästhetischen, sondern auch von der intellectualen und moralischen Cultur die Rede. Denn es ist nicht zu läugnen, daß Schauspiele nicht allein zur Geschmacksbildung eines Volkes

aber keinesweges, daß die Schauspielkunst unter allen schönen Künsten den ersten Platz behaupte. Denn erstlich hat jede Kunst ihre eigenthümliche Sphäre, innerhalb welcher es ihr keine andere gleich thun kann, wo sie als Alleinherrscherinn keiner anderen untergeordnet ist, und nicht einmahl eine Nebenbuhlerinn hat, so daß z. B. die Tonkunst in ihrer Sphäre mehr leistet und vermag als die Dichtkunst, diese aber jene wieder in anderer Hinsicht übertrifft, und eben so, wenn man Tonkunst oder Dichtkunst mit Mahlerey oder Bildnerey, oder diese beyden mit einander vergleicht, jede Kunst ihren eigenthümlichen Vorzug behauptet. Sodann aber verdankt die Schauspielkunst einen großen Theil ihrer Wirksamkeit der Verbindung mit anderen

---

wirken, sondern auch auf den Verstand und die Sitten desselben einen großen Einfluß haben, und daß man daher auch an den Schauspielen, die ein Volk liebt, und der Art und Weise, wie sie bey ihm aufgeführt werden, einen nicht unsicheren Führer hat, um den Grad von Geschmack, Aufklärung und Sittlichkeit, der unter einem Volke herrscht, zu bestimmen, wobey denn freylich auf die Unterschiede der Örter und der verschiedenen Volksclassen Rücksicht zu nehmen ist, wenn das Urtheil nicht einseitig und falsch ausfallen soll. Wer z. B. den Culturstand des Russischen Volkes, eines ungeheueren Aggregats von so vielen Völkern, nach den Schauspielen in Petersburg beurtheilen wollte, würde einen ungeheueren Fehlschluß machen. Selbst bey den alten Griechen, wo die Cultur weit mehr verbreitet war, darf man von dem, was in Athen geschah, nicht auf andere griechische Volksstämme geradezu schließen.

Künsten, der Tonkunst, Dichtkunst, Mahlerey und selbst der Baukunst, so daß, wenn man ihr gleichsam alle fremden Federn, womit sie sich schmückt, auszupfen wollte, sie ziemlich kahl da stehen würde. Man lasse also jeder schönen Kunst, wie jeder Wissenschaft, ihren eigenthümlichen Werth und suche keine darum, weil sie nicht alles Mögliche leisten kann, herabzuwürdigen. Auch blickt gewöhnlich aus solchen parteyischen Urtheilen die Unkenntniß durch, so daß das Sprichwort nicht mit Unrecht sagt: Ars non habet osorem, nisi ignorantem.

§. 97.

Wenn wir nun das ganze Gebieth der schönen Kunst noch einmahl überschauen, so lassen sich alle schöne Künste auf folgende Art systematisch classificiren:

I. Tonische Künste (im weiteren Sinne). §. 73—80.

A. Absolute.

1. Einfache.

a. Tonkunst (tonische Kunst im engeren Sinne — Tonik). §. 74.

b. Dichtkunst. §. 75.

2. Zusammengesetzte — Gesangkunst. §. 76.

B. Relative.

1. Einfache.

a. Schöne Sprechkunst. §. 77.
b. Schöne Redekunst. §. 78.
2. Zusammengesetzte — Schöne Rednerkunst. §. 79.

II. Plastische Künste (im weiteren Sinne). §. 81 — 88.
A. Absolute.
1. Einfache.
a. Bildnerkunst (plastische Kunst im engeren Sinne — Plastik). §. 82.
b. Mahlerkunst. §. 83.
2. Zusammengesetzte — Lust- oder Landschaftsgartenkunst. §. 84.
B. Relative.
1. Einfache.
a. Schöne Baukunst. §. 85.
b. Schöne Schriftkunst. §. 86.
2. Zusammengesetzte — Schöne Münzkunst. §. 87.

III. Mimische Künste (im weiteren Sinne). §. 89 — 96.
A. Absolute.
1. Einfache.
a. Geberdenkunst (mimische Kunst im engeren Sinne — Mimik). §. 90.

b. Tanzkunst. §. 91.

2. Zusammengesetzte — Schauspielkunst. §. 92.

B. Relative.

1. Einfache.

a. Schöne Kampfkunst. §. 93.

b. Schöne Reitkunst. §. 94.

2. Zusammengesetzte — Schöne Turnirkunst. §. 95.

Anmerkung.

Da diese Tafel der schönen Künste ein bloßes Resultat der bisherigen Untersuchungen über das Gebieth der schönen Kunst ist, so bedarf sie weiter keiner Rechtfertigung. Bloß darüber dürfte noch etwas zu bemerken seyn, warum in dieser Tafel einige Künste fehlen, welche andere Ästhetiker zu den schönen gerechnet haben. Hierher gehört zuvörderst die Farbenkunst (Chromatik), welche Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 211. Aufl. 2.) als eine Kunst des schönen Spiels der Empfindungen für's Gesicht durch Farben (wie die Musik für's Ohr durch Töne wirkt), und nach ihm Bendavid in seinen Beyträgen zur Kritik des Geschmacks (S. 33.) als eine Kunst der Farbengebung oder der Darstellung von Ganzen, in denen die reine Anschauung der Zeit durch das Gesicht construirt wird, unter die schönen Künste aufgenommen hat. Nach dieser Idee soll also in der Farbenkunst die Farbe nicht wie das Colorit in der Mahlerey, sondern wie der Ton in der

Musik gebraucht werden; sie soll selbst als Ton oder durch ihren Ton, d. h. den Grad ihrer Höhe (Helligkeit) und Tiefe (Dunkelheit) wirken. Daher hat man jene Farbenkunst eine Tonkunst für das Auge, eine Augen- oder Farbenmusik (musique des couleurs) genannt und sogar sich Mühe gegeben, ein eigenes Instrument unter dem Nahmen eines Augen- oder Farbenclaviers (clavecin oculaire, clavecin des couleurs) zu erfinden, mittelst dessen man eben so ein melodisches und harmonisches Farbenspiel durch successive und simultane Tastenberührung hervorbringen könnte, wie man ein solches Tonspiel durch die bekannten Tasteninstrumente bewirkt. Allein 1) sind die Farben in Beziehung auf unsere Empfindungen gar nicht das, was die Töne sind, nähmlich ein natürlicher Ausdruck derselben, so daß durch Farbenmodulation ein subjectives Spiel von Empfindungen nicht gehörig dargestellt und erweckt werden kann. Man verknüpft wohl mit gewissen Farben gewisse Vorstellungen und denkt sie in einer gewissen Beziehung auf unsere Empfindungen, so daß z. B. schwarz auf Traurigkeit, weiß auf Unschuld, grün auf Hoffnung, himmelblau auf Heiterkeit, purpurroth auf Feyerlichkeit u. s. w. hingedeutet wird *). Aber es liegt in dieser Hindeutung so viel

*) Etwas anderes deutet Kant in der angeführten Schrift (S. 172.) die Farben. Er sagt nähmlich: „So scheint die weiße Farbe der Lilie das Gemüth zu Ideen der Unschuld, und nach der Ordnung der sieben Farben, von der rothen an bis zur violetten, 1) zur Idee der Erhabenheit, 2) der Kühnheit, 3)

Unbestimmtes (weil durch Farben nur das Allgemeine einer gewissen Gemüthsstimmung angedeutet werden kann) und sie ist zum Theil so willkührlich (weil man dieselben Farben in verschiedener Beziehung denken und z. B. schwarz auch auf Feyerlichkeit und festliche Freude, weiß auf Trauer u. s. w. deuten kann), daß das successive und simultane Hervorbringen dieser Farben nie ein wirkliches Farbentonstück geben würde. Das tonische Farbenspiel würde also weiter nichts als eine leere oder charakterlose Spielerey seyn, 2) kann auch das Auge nicht mit der Leichtigkeit und Geschwindigkeit den Farbenwechsel auffassen, wie das Ohr den Tonwechsel vernimmt und beurtheilet. Das Auge würde durch den schnellen und lang anhaltenden Wechsel der Farben sich sehr bald angegriffen und ermüdet, das Gemüth aber gelangweilt fühlen *).

---

der Freymüthigkeit, 4) der Freundlichkeit, 5) der Bescheidenheit, 6) der Standhaftigkeit, und 7) der Zärtlichkeit zu stimmen." — Wieder anders die Dichter, die bekanntlich mit den Blumen und deren Farben viel zu schaffen haben, sich aber dabey mit Recht an keine solche Ordnung oder Regel binden, sondern (wie Tieck im Octavian) bald die Rose, bald die Lilie, bald das Veilchen zur Liebesblume machen.

*) Geht es uns doch schon bey einem musikalischen Ohrenschmause so, daß wir bey zu langer Dauer am Ende Ermüdung und lange Weile fühlen; wie vielmehr bey einem solchen Augenschmause! vorausgesetzt nähmlich, daß bey diesem weiter nichts gesehen würde, als ein beständiger Farbenwechsel. Denn

Mithin ist nicht einmahl ein dauerhaftes materiales, geschweige denn formales Lustgefühl durch ein tonisches Farbenspiel zu bewirken. Die Farbe kann also nur in plastischer Hinsicht, wo sie Gestalten im Raume bildet und ohne Succession wahrgenommen wird, der Kunst für das Auge dienen. In tonischer Hinsicht hat uns die Natur bloß das Ohr zur Auffassung des Ästhetisch-wohlgefälligen gegeben. — Andere Ästhetiker haben die Putz- oder Schmuckkunst (Kosmetik) zu den schönen Künsten gerechnet, und als Unterarten derselben die Bekleidungs- und die Möblir-Kunst betrachtet, z. B. Steinbart in den Grundbegriffen zur Philosophie über den Geschmack (§. 2. S. 2). *). Da aber die Kunst, den menschlichen Körper durch Kleidung und andere Zierrathen (Ringe, Ketten, Uhren, Federn, Perlen, Diamanten, Blumen — oder gar durch falsches

---

schöne Gemählde kann man freylich Stunden lang mit immer neuem Entzücken betrachten. Diese gewähren aber auch weit mehr, als ein bloßes Farbenspiel.

*) St. nimmt daselbst eine eigene Classe von ordnenden Künsten an, und rechnet dahin folgende vier: Gartenkunst, Baukunst, Bekleidungskunst und Möblirkunst. Die beyden letzten sind offenbar kosmetischer Natur, in der Bedeutung nähmlich, wo κοσμειν schmücken oder zieren bedeutet. Denn das bloße Ordnen, was es ursprünglich anzeigt, ist keine besondere Art der ästhetisch-technischen Wirksamkeit, sondern findet bey aller Technik statt.

Colorit, falsche Haare, Waden, Brüste u. d. g.) zu schmücken, deßgleichen ein Zimmer durch Möbeln und andere Dinge aufzuputzen (zu welchem Behuf auch Kunstwerke der höheren Art, als Statuen und Gemählde, gebraucht werden können, deren Hervorbringung aber anderen Künsten zukommt) — da, sag' ich, diese Verzierungskunst, wie man sie auch nennen könnte, nicht nur durch die materialen Zwecke der Körperbekleidung und des Zimmergebrauches äußerst beschränkt, sondern auch durch Gewohnheit und öffentliche Meinung dergestalt beherrschet wird, daß der Geschmack sich den Launen der Mode, die nach beständiger Abwechslung strebt, unterwerfen muß: so kann ihr auch der Rang einer schönen Kunst nicht mit Fug und Recht eingeräumt werden. Sie gehört vielmehr als eine Kunst, seinen Körper und seinen Aufenthalt sich und Anderen möglichst angenehm zu machen, mehr zu den angenehmen oder reitzenden als zu den schönen Künsten *). — Endlich haben auch Einige noch die

*) Reitzend kann man sie auch deßwegen nennen, weil sie meistens im Dienste der Eitelkeit und Gefallsucht steht und daher keine Raison annehmen will. Man hat zwar versucht, die Verzierung des menschlichen Körpers, und der menschlichen Wohnungen auf Geschmacksregeln zurück zu führen, oder eine ästhetische Theorie darüber zu entwerfen (z. B. im Versuch einer Ästhetik der Toilette. Leipzig. 1804. 8. und in den Ideen zu Zimmerverzierungen. Leipzig. 1805. Qu. fol.). Aber diese Theorie ist theils nichts weiter als Wiederhohlung der plastischen und graphischen Kunstregeln, theils so ver-

Licht- und Feuerkunst (Photo-Pyrotechnik) unter die schönen Künste aufgenommen, z. B. Bendavid in der vorhin angeführten Schrift (S. 34. bis 36.) *). Allein diese Kunst besteht entweder in einer wirklichen Mahlerey, die nur mit Hülfe einer künstlichen Beleuchtung zur Anschauung gebracht wird, wie bey transparenten und panoramatischen Gemählden, oder sie hat bloß den Zweck, durch farblose oder farbige Lichtmassen das Auge und durch den oft damit verbundenen Knall das Ohr stark zu reitzen, wie bey bloßen Illuminationen und Feuerwerken. In der ersten Hinsicht gehört sie zu den Unteraten der Mahlerey (§. 83. Anm.), in der zweyten zu den angenehmen Künsten, weil sie durch ein solches Licht- und Feuerwerk nur ein materiales Wohlgefallen oder einen vorübergehenden Sinnenkitzel bewirkt. Man könnte da-

änderlich und vergänglich wegen jener Tyranninn, Mode genannt — deren Herrschaft sich niemand ganz entziehen kann, wenn er nicht durch Pedanterey lächerlich werden will — daß ihr der wahre Charakter einer Kunsttheorie gänzlich fehlt.

*) B. nennt sie Kunst der optischen Beleuchtung, erklärt sie für die Kunst der Darstellung von Ganzen, in denen die reine Anschauung des Raums und der Zeit durch Mahlerey und einen Wechsel von Licht construirt wird, und theilt sie wieder ein in die Feuerwerkerkunst, welche durch den Wechsel von Licht eine Art von Mahlerey hervorbringen soll, und die eigentliche Beleuchtungskunst, welche den Wechsel von Licht nur brauchen soll, einen Wechsel in der Mahlerey hervorzubringen.

her alle diese Künste, welche durch Anschließung an andere schöne Künste die Schönheit affectiren, durch ihre eigene Kraft aber nur Annehmlichkeit bewirken, ästhetische Bastarde oder Wechselbälge nennen, wenn man nicht lieber diesen Ehrentitel gewissen Producten, die der göttliche Wahnsinn mit der thierischen Liebe erzeugt hat, vorbehalten wollte.

Ende der Geschmackslehre als dritten und letzten Theil der theoretischen Philosophie.

Berichtigungen und Zusätze zum dritten Theil.

S. 26. Z. 9. v. o. add: Im 3. Th. von Meier's Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften wird in drey besonderen Abschnitten von den ästhetischen Begriffen, Urtheilen und Schlüssen nach der Analogie der reinen logischen Elementarlehre (Log. §. 23.) gehandelt. Man würde sich aber sehr irren, wenn man in diesen Abschnitten jenes Werkes eine ästhetische Ideologie und Krimatologie suchen wollte. Es wird darin bloß von der ästhetischen (d. h. nach dem beschränkten Gesichtspuncte des Verfassers: poetisch = rhetorischen) Behandlung und Darstellung der Begriffe, Urtheile und Schlüsse im Gegensatze gegen die logische Behandlung und Darstellung derselben geredet, nicht von den ästhetischen Begriffen oder Ideen und Urtheilen selbst. In dem Sinne aber, wie die Ästhetik von diesen handelt, kann von ästhetischen Schlüssen gar nicht die Rede seyn. Denn man kann wohl ein

Object ästhetisch (d. h. nach dessen Beziehung auf unser Gefühl der Lust und Unlust) denken und beurtheilen, aber schließen (Gedanken oder Urtheile aus einander durch Folgerung ableiten) kann man nur logisch (nach Verstandes- oder Vernunftregeln), selbst wenn die Gedanken und Urtheile ihrem Inhalte nach ästhetisch wären. Eine ästhetische Syllogistik ist folglich ein Unding. Die Anweisung aber, Schlüsse ästhetisch vorzutragen, fällt der Theorie der redenden Künste anheim.

S. 32. Z. 13. v. o. ist hinter: verbreitet, folgendes anzumerken: Hieraus läßt sich sehr leicht die allgemeine Vorliebe roher Völker für die rothe Farbe, und der frühe Gebrauch derselben sowohl zur Verzierung des Körpers, der Geräthschaften und der heiligen Bilder als zu monochromatischen Gemählden erklären, ohne eine besondere Heiligkeit oder Würde dieser Farbe vorauszusetzen. Vielmehr ist es erst eine Folge jener Vorliebe für das Glänzende und Schimmernde, was die rothe Farbe an sich hat, daß man bey gewissen heiligen und würdevollen Gegenständen am liebsten von ihr Gebrauch machte und sie selbst dadurch nach dem Gesetze der Ideenassociation eine Art von Heiligkeit oder Würde erhielt. Die Stelle des P l i n i u s (hist. nat. 33, 7.), wo er erzählet, daß die rothe Farbe einst den Römern heilig war, daß sie an Festtagen das Gesicht am Standbilde Jupiter's damit bemahlten, ja daß selbst triumphirende Feldherren, wie Camillus, ihr Gesicht damit färbten, daß ferner auch die Äthiopier die rothe Farbe in gleichen Ehren hielten u. s.

w., enthält daher nichts Unwahrscheinliches, und man muß sich wundern, daß Plinius selbst sich über das, was er erzählet, verwundert. Eine Menge von Beweisstellen, daß auch andere Völker in älteren und neueren Zeiten hierin gleichen Geschmack mit den Römern und Äthiopiern hatten und noch haben, findet man in Fiorillo's Gesch. d. zeichn. Künste. B. 1. Einl. S. 3. Anm a.

S. 73. Z. 5. u. 4. v. u. statt: könnten auch nicht verbunden gefallen, wenn — lies: würden auch verbunden nicht gefallen können, wofern.

S. 78. Z. 6 v. o. add: Schiller gibt in der Schrift über Anmuth und Würde (S. 186. ff. Th. 3. der Thalia. Jahrg. 1793.) eine von der obigen verschiedene Erklärung von einer schönen Seele, indem er sagt: „Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grade versichert hat, daß es dem Affect die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf, und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Daher sind bey einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. Man kann ihr auch keine einzige darunter zum Verdienst anrechnen, weil eine Befriedigung des Triebes nie verdienstlich heißen kann. Die schöne Seele hat kein anderes Verdienst, als daß sie ist. — In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung." — Eine schöne Seele in dieser Bedeutung wä-

re eigentlich nichts anders als die Idee der sittlichen Vollkommenheit selbst, wenn sie durch Handlungen sinnlich dargestellt würde, was aber nicht möglich ist.

S. 94. Z. 8. v. o. statt: als, lies: da.

S. 109. Z. 1. v. u. add: Über die Ideale der christlichen Künstler aber ist im ersten Jahrgange von Sickler's und Reinhart's Almanach aus Rom eine lehrreiche Abhandlung enthalten, unter dem Titel: Über die Entstehung der christlichen Kunst und ihrer Religionsideale, nach der Ansicht der ältesten Werke der christlichen Sculptur und der Werke der ältesten neugriechischen Mahlerey.

S. 129. Z. 16. v. o. ist hinter: Lust, folgendes anzumerken: Es läßt sich hieraus auch begreifen, warum wir uns ungeachtet des mit der Wahrnehmung des Erhabenen verknüpften Lustgefühls dennoch dadurch nicht zu einer heiteren Fröhlichkeit, wie bey der Wahrnehmung des Schönen, sondern zum Ernst und selbst zu einer Art von Weh- oder Schwermuth gestimmt fühlen.

S. 142. Z. 4. v. o. ist hinter: nennen, folgendes anzumerken: Nach Schlegel's richtiger Bemerkung (in den Vorl. über dramat. Kunst und Lit. Thl. 1. S. 128.) stellt jede Gruppe Schönheit in Bewegung dar, und ihre Aufgabe ist, beydes im höchsten Grade zu vereinbaren. Aber darum kann man nicht von jeder Gruppe, und am wenigsten vom Laokoon mit seinen Söhnen und der Schlange, behaupten, daß sie im höchsten Grade reizend sey.

S. 147. Z. 6. v. u. add: Das Wort gemüthlich wird indeß auch oft von Personen gebraucht (ein gemüthlicher Mensch), und bedeutet alsdann ein Subject, dessen Inneres zwar sehr regsam und lebendig ist, aber dieß nicht auf eine harte, rauhe und zurückstoßende, sondern vielmehr milde, sanfte und gefällige, zur Theilnahme gleichsam einladende, Weise zu erkennen gibt. Es ist also auch in dieser Bedeutung mit anmuthig nahe verwandt.

S. 152. Z. 4. v. u. statt: müsse, lies: muß.

S. 155. Z. 6. v. u. add: Der Unterschied der logischen und ästhetischen Nettigkeit, Reinlichkeit oder Sauberkeit erhellet aus Log. §. 35. Anm. 4. S. 131. vergl. mit dem Zusatze zu dieser Seite.

S. 156. Z. 1. v. u. ist zu streichen: auch.

S. 166. Z. 1. v. u. add: Man könnte auch sagen, beym Aufgange zeige sich die Natur mehr von ihrer schönen, beym Untergange mehr von ihrer erhabenen Seite, weil sich das Gemüth beym Anblick der Natur dort mehr erheitert, hier mehr gerührt fühlt.

S. 167. Z. 1. v. u. statt: Aristoteles, lies: Aristotelis.

S. 168. Z. 1. v. u. add: Hierher gehört auch das Horazische Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi etc.

S. 175. Z. 13. v. u. add: Reitz und Rührung sind von jeher die Klippen gewesen, an welchen die Künstler, besonders die dramatischen, scheiterten. Daher sagt Schlegel in seinen Vorl. üb. dramat. Kunst u. Lit. (Thl. 1. S. 209.) vom Euripides, zwar mit einiger Übertreibung, aber im Ganzen doch

nicht mit Unrecht: „Überall bringt er im Überfluß jene bloß körperlichen Reitze an, welche Winkelmann eine Schmeicheley des groben äußeren Sinnes nennt; alles, was anregt, auffällt, mit einem Worte, lebhaft wirkt, ohne wahren Gehalt für den Geist und das Gefühl. Er arbeitet auf die Wirkung in einem Grade, wie es auch dem dramatischen Dichter nicht verstattet werden kann. — Überall geht er auf Rührung aus, ihr zu lieb beleidiget er nicht bloß die Schicklichkeit, sondern opfert den Zusammenhang seiner Stücke auf. Er ist stark in den Gemählden des Unglückes, aber oft nimmt er unser Mitleid nicht für den inneren Schmerz der Seele, vollends für einen gehaltenen und männlich getragenen Schmerz, sondern für das körperliche Elend in Anspruch. Er versetzt seine Helden gern in den Bettelstand, läßt sie Hunger und Noth leiden, und mit allen äußeren Zeichen davon, in Lumpen gehüllt, auftreten, wie es ihm Aristophanes in den Acharnern so lustig aufgerückt hat." — Wie vielen neueren dramatischen Dichtern ließe sich zurufen: Mutato nomine de te fabula narratur!

S. 181. Z. 1. v. u. add: Nicht nur verständlicher, sondern auch weit treffender, als der in der vorigen Anmerkung genannte Schriftsteller, äußert sich Schlegel in seinem Werke über dramat. Kunst und Literat. (Th. 1. Vorl. 1). über den Begriff, Ursprung und Geist des Romantischen als eines Charakters der modernen Kunst, so wie über dessen Unterschied vom Antiken oder Classischen, wie er's

nennt. Nachdem er nähmlich (S. 12). bemerkt hat, daß die ästherische Grundlage des menschlichen Geistes sich wohl in sich selbst spalten und in entgegengesetzte Richtungen aus einander gehen könne, und daß hiermit der Schlüssel zur alten und neuen Geschichte der Poesie und der schönen Künste gefunden seyn möchte, fährt er (S. 13). fort: „Die, welche dieß annahmen, haben für den eigenthümlichen Geist der modernen Kunst, im Gegensatz mit der antiken oder classischen, den Nahmen romantisch erfunden. Allerdings nicht unpassend: das Wort kommt her von romance, der Benennung der Volkssprachen, welche sich durch die Vermischung des Lateinischen mit den Mundarten des Altdeutschen gebildet hatten, gerade wie die neuere Bildung aus den fremdartigen Bestandtheilen der nordischen Stammesart und der Bruchstücke des Alterthumes zusammen geschmolzen ist, da hingegen die Bildung der Alten weit mehr aus einem Stücke war.“ — Hierauf leitet er S. 18. ff. den Geist der Romantik ebenfalls aus dem Christenthum und dem Richterthum ab, deren Principien oder Elemente die Liebe, die Ehre und eine gewisse Schwermuth oder Sehnsucht nach dem Unendlichen seyen. (Etwas verschieden hiervon, obwohl in der Hauptsache einstimmend, ist Tieck's Ansicht, nach welcher er im Prolog zum Kaiser Octavianus Glaube und Liebe als Erzeuger, und Tapferkeit und Scherz als Diener im Gefolge der Romanze aufführt). Am Ende aber gesteht er (S. 24.) doch selbst, daß in der Natur die Gränzen in einander

laufen und die Dinge sich nicht so strenge scheiden, als man es thun müsse, um einen Begriff fest zu halten, weßhalb er auch (S. 376.) den Griechen eine Art von romantischem Schauspiel zugesteht. Mit dieser Einschränkung gedacht dürfte der Begriff des Romantischen auf die neuere Kunst allerdings anwendbar seyn, und wir sind weit entfernt, die Romantik in diesem Sinne für ein leeres Hirngespinst, wie das Brausersche Prisma, zu erklären.

S. 188. Z. 2. v. o. add: Woher kommt es, daß weibliche Ungeheuer uns noch ungeheuerer vorkommen, als männliche? — Wahrscheinlich daher, daß das Ungeheure mit der weiblichen Natur einen stärkeren Contrast macht, und uns eben darum an einem weiblichen Wesen noch außerordentlicher und wunderbarer scheint, als an einem männlichen. Es würde uns folglich auch in jenem Falle gar nicht gefallen können, wenn nicht, wie Musäus im Vorberichte zu seinen Volksmährchen sagt, der Hang zum Wunderbaren und Außerordentlichen so tief in der menschlichen Seele läge, daß er nicht nur niemahl ausgerottet werden kann, sondern auch mit seiner Befriedigung immer ein gewisses Lustgefühl verknüpft ist.

S. 189. Z. 10. v. u. ist hinter: dürften, folgendes anzumerken: Zwar hat Sophokles ein Trauerspiel unter dem Nahmen Laokoon verfertigt. Gewiß aber hat er in demselben nicht das dramatisch dargestellt, was die Bildner der Gruppe plastisch dargestellt haben. Schade, daß das Stück sich nicht erhalten hat um die verschiedene Behandlungsart

desselben Stoffs von der plastischen und dramatischen Kunst vergleichen zu können.

S. 193. Z. 13. v. o. ist hinter: verwandt ist, folgendes anzumerken: Was Schlegel in den Vorlesungen üb. dramat. Kunst u. Lit. (Th. 1. S. 105. ff.) über das Wesen des Tragischen in besonderer Beziehung auf die griechische Tragödie sagt, stimmt in der Hauptsache mit der hier aufgestellten Theorie vom Tragischen überhaupt zusammen, obgleich dort das Tragische und das Tragödische gar nicht unterschieden und die Verwandtschaft des Tragischen mit dem Erhabenen nicht bestimmt genug ausgesprochen wird. Nachdem nähmlich der Verfasser bemerkt hat, daß wir zwar gewohnt seyen, alle entsetzlichen oder jammervollen Begebenheiten tragisch zu nennen, und auch die Tragödie dergleichen vorzugsweise wähle, dennoch aber ein trauriger Ausgang keineswegs unumgänglich nöthig sey, und daher mehrere alte Tragödien fröhlich und aufheiternd endigen, wirft er die Frage auf: Warum aber wählt die Tragödie Gegenstände, welche den Wünschen und Bedürfnissen unserer sinnlichen Natur so furchtbar widersprechen?" — Nach Aufführung einiger von ihm mit Recht verworfenen Antworten fährt er so fort: „Was in einem schönen Trauerspiele aus unserer Theilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervorgehen läßt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur, durch große Vorbilder geweckt, oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem scheinbar

unregelmäßigen Gange der Begebenheiten eingedrückt und geheimnißvoll darin offenbart, oder beydes zusammen. Die wahre Ursache also, warum die tragische Darstellung auch das Herbeste nicht scheuen darf, ist: daß eine geistige und unsichtbare Kraft nur durch den Widerstand gemessen werden kann, welchen sie in einer äußerlichen und sinnlich zu ermessenden Gewalt leistet. Die sittliche Freyheit des Menschen kann sich daher nur im Wettstreit mit sinnlichen Trieben offenbaren; so lange keine höhere Anforderung an sie ergeht, diesen entgegen zu handeln, schlummert sie entweder wirklich in ihm, oder sie scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann. Nur im Kampfe bewahrt sich das Sittliche, und wenn denn der tragische Zweck einmahl als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sey es diese: daß, um die Ansprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Daseyn für nichts zu achten sey; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen." — So schön und richtig alles dieß gesagt ist, so thut doch der Verfasser dem Aristoteles Unrecht, wenn er ihn beschuldigt, er habe gesagt: „Die Tragödie habe den Zweck, durch Erregung von Mitleid und Schreck die Leidenschaften zu reinigen." Nicht von Reinigung der Leidenschaften überhaupt, sondern des Mitleids und des Schrecks allein (eigentlich der Furcht, wovon der Schreck nur eine Art ist) redet Aristoteles. Dieß ist aber etwas ganz anderes, und läßt uns zugleich über den Sinn jenes

Ausspruchs, der dem Verfasser dunkel scheint, gar nicht zweifelhaft. Denn Furcht und Mitleid können nicht anders gereinigt werden, als durch Erhebung des Gemüths vom Sinnlichen zum Übersinnlichen, mithin durch den erhabenen Charakter des Tragischen überhaupt, den es auch in der Tragödie behält, und der im Tragödischen gerade recht hervorgehoben werden soll. Auch wird der Verfasser wohl nicht diese Deutung zu den gezwungenen Erklärungen jenes Ausspruches rechnen. Denn sie liegt in der Natur der Sache selbst. Es ist aber nichts Ungewöhnliches, daß die Ausleger gerade die natürlichste Erklärung übersehen.

S. 197. Z. 10. v. o. add: Es ist also, streng genommen, nicht ganz richtig, wenn Musäus im 1. B. seiner Volksmährchen (S. 181.) sagt: „Der Mutter Natur hat es beliebt, die äußersten Gränzlinien der Schönheit und Häßlichkeit in dem weiblichen Körper zu vereinbaren; das höchste Ideal der Schönheit ist ein Weib und das höchste Ideal der Häßlichkeit ist auch ein Weib." — Denn erstlich ist das Ideal schon an und für sich das Höchste; von einem höchsten Ideale kann also eigentlich nicht die Rede seyn. Zweytens ist das Ideal der männlichen Schönheit in seiner Art eben so vollkommen, als das der weiblichen. Drittens bringt die Natur selbst kein Ideal, kein Äußerstes hervor, sondern jede von ihr gegebene Schönheit oder Häßlichkeit läßt sich gesteigert denken. Endlich kann auch die Häßlichkeit aus den im Texte angeführten Gründen niemahl zum Ideal erhoben werden, wie die Schönheit. In-

dessen liegt jener Behauptung die allerdings sehr wahre Bemerkung zum Grunde, daß unter den Weibern noch häßlichere Gestalten, als unter den Männern, angetroffen werden; wenigstens fällt die Häßlichkeit beym sogenannten schönen Geschlechte mehr auf.

S. 221. Z. 15. v. u. hinter: gefällt, add: Auch würde, streng genommen, Totalität der Ansicht von den Dingen, die uns umgeben, und vom menschlichen Leben überhaupt allen Humor vernichten, weil in jener Totalität alle Differenzen des Parzialen aufgehoben seyn müßten.

S. 222. Z. 14. v. u. hinter: ist, fehlen die Worte: und dadurch lächerlich wird.

S. 239. Z. 11. v. u. hinter: ebenfalls, add: so wie eine Menge von Scenen in den Komödien des Aristophanes, wo oft ganze Stellen aus den Dramen der tragischen Dichter, besonders des Euripides, im eigentlichsten Sinne parodirt und gleichsam durch eine komische Lauge zersetzt werden.

S. 245. Z. 3. v. u. Es läßt sich hieraus begreifen, warum die Beurtheilung der darmatischen Werke der Alten so schwierig ist und so verschieden ausfällt. Bey neueren Werken der Art können wir uns doch während des Lesens in ein Schauspielhaus versetzen und das Stück in Gedanken aufführen. Aber bey einem griechischen und römischen Schauspiele wird uns dieß auch bey der lebhaftesten Einbildungskraft nur unvollkommen gelingen, da wir mit den Theatern der Alten und ihrer ganzen Darstellungsart nicht genau bekannt sind, und jedem von

uns die eigene Anschauung fehlt. Versetzen wir aber ein altes Stück auf ein neueres Theater, so muß schon dadurch, abgesehen von allem Übrigen, seine Wirkung größten Theils verloren gehen.

S. 250 Z. 14. v. o. statt: niemahls, lies: niemahl.

S. 313. Z. 1. v. u. add; Es ist eine Sonderbarkeit der deutschen Sprache und Denkart, daß wir das Wort Genie gerade dann in böser Bedeutung nehmen, wenn wir es mit dem Worte Kraft verknüpfen, ungeachtet das Genie eben durch seine Kraft seine Vortrefflichkeit bekundet. So sagt Musäus in den Volksmährchen der Deutschen (B. 2. S. 5.): Denn Freund Rübezahl, sollt ihr wissen, ist geartet, wie ein Kraftgenie, launisch, ungestüm, sonderbar; bengelhaft, roh, unbescheiden stolz, eitel, wankelmüthig; heute der wärmste Freund morgen fremd und kalt; zu Zeiten gutmüthig, edel und empfindsam; aber mit sich selbst in stetem Widerspruch; albern und weise, oft weich und hart in zween Augenblicken, wie ein Ey, das in siedend Wasser fällt; schalkhaft und bieder, störrisch und beugsam, nach der Stimmung, wie ihn Humor und innerer Drang beym ersten Anblick jedes Ding ergreifen läßt." — Durch diesen Sprachgebrauch ist ein Ausdruck, der eigentlich pleonastisch ist — denn ein kraftloses Genie wäre ein Unding — zu einem Schimpfworte geworden.

S. 400. Z. 18. u. 15. v. u. ist statt: musikalische, und: musikalisch, zu lesen; pittoreske, und: pittoresk. Es ist nähmlich hier von denen die Rede, welche die antike Poesie für plastisch, und die moder-

ne für pittoresk erklären. Das Musikalische läßt sich dem Plastischen nicht wohl entgegen setzen, und musikalisch ist in gewisser Hinsicht alle Poesie. Auch war es die alte nicht minder, ja noch mehr, als die neue. Man denke nur z. B. an die griechischen Epiker und Tragiker.

S. 403. Z. 15. v. u. ist hinter: Tonkunst, folgendes zu bemerken: Die Alten nahmen das Wort Musik bekanntlich auch noch in einer viel höheren Bedeutung. Plato versteht im 2. B. seiner Republik unter Musik sogar die gesammte geistige Bildung der Jugend, im Gegensatze der Gymnastik, welche die körperliche Erziehung begreift. Da indessen das Wort Musik bey uns einmahl eine beschränktere Bedeutung bekommen hat, so ist es billig, bey diesem Sprachgebrauche zu bleiben; und so kann man auch mit Recht Instrumental- und Vokalmusik unterscheiden mithin selbst die einfache Tonkunst Musik nennen.

S. 412. Z. 1. v. u. add: Man hat in neueren Zeiten die Deklamirkunst auf eine ganz eigene Art mit der Tonkunst zu vereinigen gesucht, dergestalt, daß während einer bloßen Instrumentalmusik declamirt wird. So hat man einer für das Pianoforte eingerichteten Symphonie von Mozart einen poetischen Text untergelegt, der während des Vortrags der Symphonie dazu declamirt werden soll. Es zeigt sich aber bey der wirklichen Ausführung ein solches Widerstreben beyder Künste, wodurch aller Genuß verleidet wird. Denn erstlich hat die bloße Instrumentalmusik einen eigenthümlichen Charakter, der sie von

der Vokalmusik wesentlich unterscheidet (§. 74. und 76.). Sodann wird das Ohr beleidigt, wenn es während des Musicirens selbst sprechen hört, indem dieses Sprechen als eine Störung der Musik erscheint und das Ohr nicht weiß, worauf es eigentlich hören soll. Soll daher zur Musik gesprochen werden, so muß das Sprechen entweder mit der Musik wechseln, oder das Sprechen muß sich in ein Singen (wenigstens in ein recitativartiges) verwandeln, wo alsdann die Musik selbst gesangartig seyn oder den Charakter der Vokalmusik annehmen muß. Ein ganz anderer Fall findet beym bekannten Monolog in Schiller's Jungfrau statt. Denn hier wird die denselben begleitende Instrumentalmusik nur ganz leise wie aus der Ferne gehört, und die auf die declamirende und agirende Jungfrau gerichtete Aufmerksamkeit dadurch keinesweges gestört. Auch soll die Rede der Jungfrau nicht etwa der Musik zum poetischen Gegenbilde dienen; sondern die Musik weckt bloß in der Jungfrau Gefühle und Empfindungen, die sie im Monologe darstellt.

S. 441. Z. 3. v. u. statt: Ökonomischen, lies: ökonomischen.

S. 490. Z. 1. v. u. add: Auch was Xenophon im Symposium und in der Anabasis (6, 1.) von gewissen mimischen Tänzen erzählt, kann uns von der Geschicklichkeit der Alten in diesem Kunstzweige eine anschauliche Vorstellung geben.

S. 491. Z. 1. v. u. add: Dieser Nahme (Schaustellungskunst) würde selbst auf die, neuerdings versuchte, mimische Darstellung plastischer und

graphischer Kunstwerke (Bildsäulen und Gemählde) durch lebende Personen, passen. Ob aber solche Darstellungen echt künstlerisch seyen, verdiente wohl eine eigene Untersuchung. Dem Verf. scheinen sie mehr eine unterhaltende Kunstspielerey zu seyn, die zwar dem Geiste des Zeitalters zusagt, aber die Ehre kaum verdient, die ihr Göthe in den Wahlverwandtschaften angethan hat. Manche nennen jene Kunst auch Attitüden-Mahlerey.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Ausführliches

systematisches Inhaltsverzeichniß

vom dritten Theile.

Geschmackslehre oder Ästhetik.

Einleitung.

§. 1. Begriff und Nahmen der Ästhetik — ob sie eine philosophische Disciplin, Geschmackslehre oder Geschmackskritik, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften oder Philosophie der Kunst sey. S. 3 — 14.

§. 2. Zweck, Werth und Behandlungsweise der Ästhetik. S. 14 — 20.

§. 3. Reine und angewandte Ästhetik. S. 21 — 23.

Erster Theil.

Reine Geschmackslehre.

§. 4. Zerfällung derselben in die ästhetische Ideologie und Krimatologie. S. 24 — 26. vergl. mit S. 521.

Erster Abschnitt.

Ästhetische Ideologie.

§. 5. Zerfällung derselben in drey Hauptstücke. S. 27—30.

Erstes Hauptstück.

Kalleologie.

§. 6. Gefallen als allgemeines Merkmahl des Schönen. S. 31—35. vergl. mit S. 522.

§. 7. Unterschied des Schönen vom Angenehmen und Nützlichen als Gegenständen des Wohlgefallens. S. 35—41.

§. 8. Unterschied des Schönen vom Wahren und Guten als Gegenständen des Wohlgefallens. S. 41—45.

§. 9. Interessirtes und uninteressirtes Wohlgefallen. S. 46 u. 47.

§. 10. Sinnliches und intellectuales oder rationales Interesse. S. 47—51.

§. 11. Ästhetisches Interesse. S. 51—53.

§. 12. Materiales und formales Interesse — das ästhetische ein formales. S. 53—57.

§. 13. Erste Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 57—60.

§. 14. Freye oder selbstständige und anhängende oder zufällige Schönheit. S. 60—67.

§. 15. Das Schöne als sinnlicher Gegenstand betrachtet. S. 68 u. 69.

§. 16. Das Schöne als Object des äußeren Sinnes betrachtet. S. 69—73.

§. 17. Das Schöne als Object des inneren Sinnes betrachtet. S. 73—75.

§. 18. Äußerlich- oder Körperlichschönes und Innerlich- oder Geistigschönes. S. 75—78. vergl. mit S. 523.

§. 19. Verwandtschaft des ästhetischen Wohlgefallens und Interesses mit dem sinnlichen und dem intellectualen. S. 78—80.

§. 20. Zweyte Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 80—82.

§. 21. Verhältniß des Schönen zu den ursprünglichen Gemüthskräften und Beschäftigung dieser durch jenes. S. 83—89.

§. 22. Dritte Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 90—99.

§. 23. Ideal der Schönheit. S. 99—109. vergl. mit S. 524.

Zweytes Hauptstück.

Hypseologie.

§. 24. Allgemeiner Unterschied des Erhabenen vom Schönen—erste Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 110 u. 111.

§. 25. Größenschätzung durch Vergleichung. S. 111 u. 112.

§. 26. Äußerlich- oder Körperlicherhabenes und Innerlich- oder Geistigerhabenes—Extensiv- oder Ma-

thematischerhabenes und Intensiv = oder Dynamisch= erhabenes. S. 113—119.

§. 27. Zweyte Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 120—127.

§. 28. Verhältniß des Erhabenen zu den ursprünglichen Gemüthskräften und Beschäftigung dieser durch jenes. S. 127—129. vergl. mit S. 524.

§. 29. Dritte Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 129—133.

§. 30. Vereinigung der Erhabenheit mit der Schönheit — Ideal der Erhabenheit. S. 133—137.

Drittes Hauptstück.

Syngeneiologie.

§. 31. Bestimmung des Inhalts und Umfangs einer ästhetischen Syngeneiologie. S. 138 u. 139.

§. 32. Das Hübsche. S. 139—141.

§. 33. Das Reitzende. S. 141—145. vergl. mit S. 524.

§. 34. Das Anmuthige—die Grazie. S. 145—149. vergl. mit S. 525.

§. 35. Das Niedliche — das Tändelnde. S. 149—151.

§. 36. Das Zierliche — das Nette — das Einfache. S. 151—157. vergl. mit S. 525.

§. 37. Das Große. S. 158 u. 159.

§. 38. Das Colossale. S. 159—161.

§. 39. Das Edle — die Würde. S. 161—163.

§. 40. Das Feyerliche — das Prächtige — das Herrliche oder Majestätische. S. 163—166. vergl. mit S. 525.

§. 41. Das Pathetische. S. 167—169.

§. 42. Das Rührende — das Empfindsame — das Romantische. S. 170—180. vergl. mit S. 525 u. 526.

§. 43. Das Wunderbare — das Furchtbare — das Gräßliche — das Ungeheure. S. 181—188. vergl. mit S. 528.

§. 44. Das Tragische. S. 188—194. vergl. mit S. 528 u. 529.

§. 45. Das Häßliche und Niedrige als Gegentheil des Schönen und Erhabenen. S. 145—199. vergl. mit S. 531.

§. 46. Das Eckelhafte — ob und wiefern das Häßliche und Niedrige indirect ein Lustgefühl erregen könne. S. 199—205.

§. 47. Das Lächerliche, Launige, Witzige, Scharfsinnige, Naive, Scherzhafte und Possenhafte. S. 205—225. vergl. mit S. 532.

§. 48. Das Komische — das Groteske — die Karikatur — das Satyrisch- und Tragischkomische. S. 226—239. vergl. mit S. 532.

Zweyter Abschnitt.

Ästhetische Krimatologie.

§. 49. Charakter des ästhetischen Urtheils überhaupt. S. 240 — 245. vergl. mit S. 533.

§. 50. Unterschied des ästhetischen Urtheils vom logischen. S. 246 — 249.

§. 51. Geschmack in transcendentaler und empirischer Hinsicht. S. 249 — 253.

§. 52. Geschmacksregeln — Geschmackskritik. S. 254 — 256.

§. 53. Geschmacksmuster — Classicität. S. 256 — 262.

§. 54. Resultat der gesammten reinen Geschmackslehre. S. 263 u. 264.

Zweyter Theil.

Angewandte Geschmackslehre.

§. 55. Übergang. S. 265 u. 266.

§. 56. Angewandte Ästhetik als Philosophie der schönen Kunst oder Kalleotechnik betrachtet. S. 266 — 268.

§. 57. Zerfällung derselben in zwey Abschnitte. S. 268.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Kalleotechnik.

§. 58. Kunst — Unterschied derselben von Wissenschaft und Natur. S. 269 — 275.

§. 59. Freye und gebundene Künste — schöne Kunst. S. 275 — 292.

§. 60. Schöne Kunst objectiv und subjectiv betrachtet — Gesetz der Schönheit als Princip der Kalleotechnik. S. 292 — 294.

§. 61. Darstellungsvermögen — Virtuosität. S. 294 — 297.

§. 62. Genie — ästhetisches Genie — Originalität — Nachahmung — artistische Pedanterey. S. 298 — 319. vergl. mit S. 533.

§. 63. Begeisterung. S. 320 — 324.

§. 64. Ausdruck — Styl — Manier. S. 324 — 333.

§. 65. Ästhetischer Charakter — wesentliche und zufällige Eigenschaften eines schönen Kunstwerkes. S. 333 — 353.

§. 66. Natürlichkeit, Wahrheit und Sittlichkeit, ob und wiefern sie Eigenschaften schöner Kunstwerke seyen. S. 353 — 367.

Zweyter Abschnitt.

Besondere Kalleotechnik.

§. 67. Schöne Künste — System derselben. S. 368 — 370.

§. 68. Drey Kunstreiche — Unterschied der tonischen, plastischen und mimischen Künste. S. 370 — 374.

§. 69. Zwey Kunstordnungen — Unterschied der absolut-schönen oder reinen und der relativ-schönen oder angewandten Künste. S. 374 — 377.

§. 70. Zwey Kunstgattungen — Unterschied der einfachen und zusammen gesetzten schönen Künste. S. 377 u. 378.

§. 71. Zwey Kunstarten — Unterschied der Künste mit natürlichen und willkührlichen Darstellungsmitteln. S. 378 — 381.

§. 72. Zerfällung der besonderen Kalleotechnik in drey Hauptstücke. S. 381.

Erstes Hauptstück.

Tonische Kalleotechnik.

§. 73. Allgemeine Betrachtung des tonischen Kunstreiches. S. 382 — 386.

§. 74. Tonkunst. S. 387 — 393.

§. 75. Dichtkunst. S. 393 — 401. vergl. mit S. 534.

§. 76. Gesangkunst. S. 402—407. vergl. mit S. 534.

§. 77. Schöne Sprechkunst. S. 407—411. vergl. mit S. 535.

§. 78. Schöne Redekunst. S. 412—417.

§. 79. Schöne Rednerkunst. S. 417—424.

§. 80. Allgemeine Anmerkung über die tonischen Künste — redende Künste. S. 424.

Zweytes Hauptstück.

Plastische Kalleotechnik.

§. 81. Allgemeine Betrachtung des plastischen Kunstreichs. S. 425—427.

§. 82. Bildnerkunst. S. 427—433.

§. 83. Mahlerkunst. S. 433—439.

§. 84. Lustgartenkunst. S. 440—446.

§. 85. Schöne Baukunst. S. 446—451.

§. 86. Schöne Schriftkunst. S. 452—458.

§. 87. Schöne Münzkunst. S. 458—465.

§. 88. Allgemeine Anmerkung über die plastischen Künste — zeichnende Künste. S. 466.

Drittes Hauptstück.

Mimische Kalleotechnik.

§. 89. Allgemeine Betrachtung des mimischen Kunstreichs. S. 467—469.

§. 90. Geberdenkunst. S. 469—475.

§. 91. Tanzkunst. S. 475—482.

§. 92. Schauspielkunst. S. 482—495. vergl. mit S. 536.

§. 93. Schöne Kampfkunst. S. 496—501.

§. 94. Schöne Reitkunst. S. 502—504.

§. 95. Schöne Turnirkunst. S. 505—507.

§. 96. Allgemeine Anmerkung über die mimischen Künste — darstellende Künste. S. 507—510.

§. 97. Tabellarische Übersicht aller schönen Künste — unechte schöne Künste. S. 510—514.

Inhaltsanzeige.

Einleitung . . . . . Seite 3—23

Erster Theil.

Reine Geschmackslehre . . . . 24—264

Erster Abschnitt.

Ästhetische Ideologie . . . . 27—239

Erstes Hauptstück.

Kalleologie . . . . 31—109

Zweytes Hauptstück.

Hypseologie . . . . 110—137

Drittes Hauptstück.

Syngeneiologie . . . . 138—239

Zweyter Abschnitt.

Ästhetische Krimatologie . . . . 240—264

Zweyter Theil.

Angewandte Geschmackslehre . . . . 265—520

Inhaltsanzeige.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Kalleotechnik . . . . S. 269—367

Zweyter Abschnitt.

Besondere Kalleotechnik . . . . 368—520

Erstes Hauptstück.

Tonische Kalleotechnik . . . . 382—424

Zweytes Hauptstück.

Plastische Kalleotechnik . . . . 425—466

Drittes Hauptstück.

Mimische Kalleotechnik . . . . 467—520

Inhaltsanzeige.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Kalleotechnik . . . . S. 269—367

Zweyter Abschnitt.

Besondere Kalleotechnik . . . . 368—520

Erstes Hauptstück.

Tonische Kalleotechnik . . . . 382—424

Zweytes Hauptstück.

Plastische Kalleotechnik . . . . 425—466

Drittes Hauptstück.

Mimische Kalleotechnik . . . . 467—520

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Krug, Wilhelm Traugott,

Wilhelm Traugott Krug's System der theoretischen Philosophie

Bd.: 3,2

Wien 1818

Ph.sp. 451-3,1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10043657-8